
MEHMET ZEKİ KUŞOĞLU
OSMANLI MEDENİYETİNDE 33 KADİM SANAT



Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat



Görmek, bilmek istersen işte kapı, gir içeri.



Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat





Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat

Genel Yayın Yönetmeni Dr. Reşit HAYLAMAZ
Yayın Yönetmeni Seyit Nurfethi ERKAL
Editör Hasan Hayri DEMİREL
Tashih Ali Yıldız, C. Yakup ŞİMŞEK
Görsel Yönetmen Engin ÇİFTÇİ
Grafik-Tasarım Murat ARABACI

ISBN
978-605-5510-21-3

Yayın Numarası
284

Baskı Yeri ve Yılı
Çağlayan A.Ş.
TS EN ISO 9001:2000
Ser No:300-01
Sarnıç yolu Üzeri No:7 Gaziemir /İzmir
Tel: (0232) 252 22 85
Aralık /2010

Genel Dağıtım
Gökkuşağı Pazarlama ve Dağıtım
Merkez Mah. Soğuksu Cad. No: 31 Tek-Er İş Merkezi
Mahmutbey/İSTANBUL
Tel: (0212) 410 50 60 Faks: (0212) 445 84 64

Kaynak Yayınları
Bulgurlu Mahallesi Bağcılar Caddesi No: 1
Üsküdar/İSTANBUL
Tel: (0216) 522 11 44 Faks: (0216) 522 11 78
www.kaynakyayinlari.com.tr

işaretli eserler yazarın kendi çalışmalarıdır.

İçindekiler



Önsöz

Bu kitapta değişik zamanlarda yazdığım makalelerimi topladım. Bunlardan her biri sanatımızın bir dalında, yazılı kaynak araştırmasından elim boş döndüğümde yazıldı. Ne yazık ki benim üzerinde durduğum birçok sanat dalında bilgiler, sadece ansiklopedik sözlük ölçüsünde, çoğu da yalan yanlış ve hatta bazılarının adları dahi tesbit edilmemişti.

Bu eksikliklerin ve yanlışların kaynağı ise:

- Kendi sanatımızı, bizi yeterince incelememiş batılıların yazdıklarından öğrenmemiz.

- Bizden olan, ancak sanatımızı Batı gözlüğü ile inceleyen yarı aydınların yarım çevirileri,

- Sanat sözlüğümüzün yazılmayışı ve her şeyi batılıların kelimeleri ile konuşmamız.

- Sanat tarihçi ve yazarlarımızın büyük bir kısmının, eserin kendisi yanı başlarında olmasına rağmen, onu inceleme cesareti gösterememeyip, sanatımız için ikinci derecede kaynak olan yazılı eserleri tercüme edip veya ettirip, evvelki yanlışlara kendi yanlışlarını da ekleyerek kitap v.b. şeyler yazmaları sonucu, onların kaynak kabul edilmeleri.



- Mimarî, çini, halı ve batı tesirinde Türk sanatları gibi konuların dışına çıkmayıp, öze inilmeden yapılan tekrarlar.

- Yapım teknikleri ve yapıma temel olan Türk sanatı felsefesini incelemeyip, yüzeysel, fotoğraf tarifli yanlış kitapların yazılmaları v.b.

Burada, yapılan yanlışların ve olumsuzlukların faturasını yalnızca sanat tarihçi ve araştırmacılara yüklemenin yanlış ve acımasızlık olduğunu biliyorum. Bütün bu çarpıklıkların temelinde Tanzimattan bu güne miras aldığımız, her konudaki aşağılık duyguları yatmaktadır.

Onun sonucudur ki Batı'da karşılıkları olmayan çeşitli Türk sanatları horlanmış ve kaderlerine terk edilmiş ve bu konularda araştırmalar teşvik görmemiş, denemeleri olan bazı araştırmacılar eserlerini bastıramamıştır. Sonuçta araştırmacılıkla hayatını kazanmak hayal olmuş, araştırmalar sureta yapılır olmuş ve bazen de angarya olarak kabul edilmiştir.

Bunlar ve benzeri üzüntülerimdir ki beni sanat tarihçisi olmamama rağmen bu konuları araştırmaya mecbur etti.

Çalışmalarıma önce çocukluğumda tezgâhları arasında dolaştığım ve gençliğimde bizzat icrâ ettiğim sanatları yazmakla başladım.

İncelemelerimde devâsâ eserleri bir yana bıraktım. Çünkü, onlar hakkında çok şeyler yazılmıştı ve ben, yazılmamış, az yazılmış ve yanlış yazılmışları yazmalıydım.

Ve şairin sözünü tasdik ederek

Eğer maksut eserse mısra-ı berceste kâfidir.
Acep hayretteyim ben Sedd-i İskender hususunda

Lâ Edri

Taş taş üzerine koyarcasına o hurdacı dükkânı senin, bu gümüşçü, bu bakırcı, şu sedefkâr, o han benim diye yaza çize yıllarımı geçirdim. Hurdacı dükkânları diyorum; onlar bugünün antikacısı oldular. Hatta dünün hurdacı dükkânlarında görülen eserler, bugünün değme antikacılarında görülmez oldular. İşte ben sanatı ve sanat tarihini bu hurdacı dükkânlarında öğrendim.

Üzülerek burada bir tesbit daha yapmak istiyorum.

Benim yıllarımı harcadığım bu yerlerde bazı yabancı araştırmacılar hariç, bizden hiçbir akademisyene rastlamadım. Bu araştırmalarım sonunda mübalağasız üç, dört müzeyi

dolduracak sayıda eser gördüm, elime aldım, okşadım, sevdim, çok güzellerine gücüm yetmedi ama eksik, kırık ve tek olanlarını alıp tamir ederek sanatımıza yeniden kazandırdım ve onları makalelerimde malzeme olarak kullandım.

Millet olarak tarih yapıp tarih yazmadığımız gibi sanat yapıp sanat tarihi de yazmamışız.

Yurt dışına satılan ve yağmalanan Osmanlı arşivi gibi, yine bizce malum olan sebeplerle eritilen, yurt dışına satılan ve devrini kapamıştır diye atılan sanat eserlerimizden geriye kalanlarıyla dahi hem tarihimiz, hem de sanat tarihimiz yeniden yazılabilir. Yeter ki biz azmedelim.

Yazılarıma devam ettiğim diğer kitaplarımda sizlerle beraber olmayı dilerken derim ki:

Ben başkalarını tenkit ettim, bu kitabı hazırladım. Dostlarım ve beni karşılarına alanlar da inşallah başka kitaplar yazarak sanatımıza hizmet ederler.

Olduk çileye talip

Mevlâ eyleye galip

Prof. Dr. Mehmet Zeki Kuşoğlu
1994

Sevgili okurlar, sanat dostları, medeniyetimizin âşıkları:

Bu yazımın üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçti ama düşünce ve uygulamalarımızda çok az şey değişti. Hâlâ kendimize şaşı bakıyoruz ve onun neticesi olarak sanatımızı hayatımıza yeterince dahil edemiyoruz. Hâlâ okullarımızda medeniyet tarihimiz, sanat felsefemiz okutulmamaktadır.

Medeniyet, ona gönül verenlerin çabası sonucu kurumlaşmak ile ayakta kalabilir. Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatkârının kendini tanımaya ve kendine inanmaya ihtiyacı var. Bunlar gerçekleşirse ancak kimlikli, kişilikli, çağdaş sanat olabilir. Kopyacı olmak istemiyorsan kendin ol.

Kuyubaşı
05.10.2010



Savat

Bakma Yâ Rab sevad-ı defterime
Anı yak âteşe benim yerime

Lâ edri

Dilimize savat diye yerleşmiş olan kelimenin aslı “sevâd”dır. Kelime mânâsı ise kara, karanlık, karalama demektir. Eski Türkçemizde “Sevâd-ı A’zam” (Mekke Şehri) “sevâdü’l- ayn” (göz bebeği) “sevâdü’l-kalb” (yürek ortasında var kabul edilen siyah benek) gibi çeşitli terkiplerle kullanılmıştır.

Bugün yalnızca bir sanat terimi olarak dilde yaşayan savat kelimesi, gümüş üzerine karakalem görünüşlü nakışa ad olmuştur.

Savat netice olarak Batılıların gravür tekniklerine benzerse de ondan çok daha zordur. Çünkü gravür düz bir satıha kazınırken, savat her türlü geometrik biçim üzerine uygulanmıştır.

Bir kalemkârlık sanatı olan savat iki basamakta tamamlanır:

a) Kalemkârlık

b) Savat mahlülünün hazırlanması ve uygulanması

Kalemkârlık: Savat işinin en önemli yanı kalem çalışmasıdır. Ancak bunun öncesinde de başka ustaların emeği olduğunu unutmamak gerekir. Yani kalem işine gelmeden önce dövücü ve biçimlendiriciler vardır. Savat ustası tasarladığı şekle göre dövücü ustalarına yaptırdığı hamaylı veya tütün tabakasını eline alınca, yeniden düşünmeye başlar. Sonra şekli karşısına koyar ve önüne bir kâğıt alarak başlar karalamaya, ta ki istediği, kâğıt üzerinde gerçekleşinceye kadar. Bazı ustaların ise kâğıt üzerine çizmek yerine, doğrudan doğruya gümüşün üzerine kurşun veya sabit kalemle çalışmayı tercih ettikleri bilinir.

Savat yalnızca bitmiş formlar üzerine uygulanan bir teknik olduğundan, önce savatı yapıp sonra biçimlendirmek mümkün değildir.

Evet hacimli biçim üzerine aktarılan veya doğrudan kalemle çizilen manzara, arma, istif yazılar, çiçek demetleri ve benzeri şekillerden sonra sıra, çizgi üzerinde çelik kalemlerle kanallar açmaya gelmiştir.

Burada biraz durup, iyi bir kalemkâr veya savat işi yapan usta nasıl yetişir, ona temas etmek isterim: Çırak olarak mesleğe başlayan bir kişinin öncelikle resim sanatına kabiliyeti olması gerekir.

Ustasının yanında onun gösterdiği usulle önce bakır ve sarı gibi ucuz madenler üzerinde basit şekiller çizerek, ona çelik kalemlerle kanallar, yollar açmaya başlar. Kalemkârlık devamlı çalışmayı gerektiren bir meslektir, ara vermeye gelmez. Eğer elde mevcut iş yok ise çıraklar ellerine ne geçirirlerse onun üzerinde çalışırlar. Eskiden çıraklar meslek öğrenirken ustadan para talep etmezler, hattâ fakir olanlar bazan cami avlularındaki bakır sütün bileziklerini kendilerine uygulama alanı olarak seçerlerdi. Bugün bile bazı camilerimizdeki sütun bilezikleri üzerlerinde bu tip kalem izlerine rastlanmaktadır. Evet, kabiliyet, devamlı çalışma ve azim, bugün hayranlıkla seyrettiğimiz sanatı ortaya koymuştur. "Sabırla atlas olur dut yaprağından" misali.



Savatlı Van Kemeri





İşte kabiliyet, bilgi ve sabırla yetişen sanatkâr, ucu (v) şeklinde olan keskin çelik kalemini bilek gücü ile nefesini tuta tuta, bazen işi elinin altında döndürerek, bazen de bileğini hareket ettirerek tasarladığı şekli tamamlar.

Burada karşımıza iki farklı kalem tavrı çıkar:

1- Van işi ince kalem (İnce kalem)

2- Kafkas işi derin kalem

Adlarından da anlaşıldığı gibi, birer ekol olmuş bu kalem stilleri ilk ve en güzel yapıldıkları bölgelerin adlarıyla anılagelmiştir. İnce kalemle çok zarif işler yapılmış olup, derin kalemle de sade ve dayanıklı eserler ortaya konmuştur. Zaten bu uygulamalar eserin özelliğinden ortaya çıkmıştır. Onun içindir ki at koşumları, Kafkas kemerleri, barutluk, hançer kınları ve kabzalarıyla benzeri dayanıklı eserler Kafkas kalemiyle; tütün tabakası, fincan zarfı, sigara ağızlığı, kamçı vb. şeyler de ince astar gümüş üzerine Van kalemi tekniğiyle yapılmışlardır.

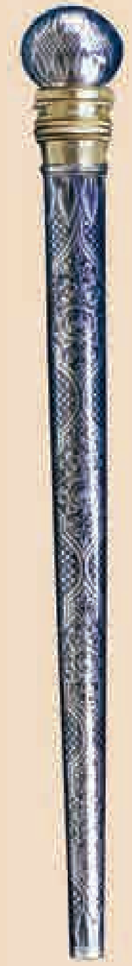
Şimdi de savat mahlülünün hazırlanışını anlatalım:

a. Bir ölçü gümüş

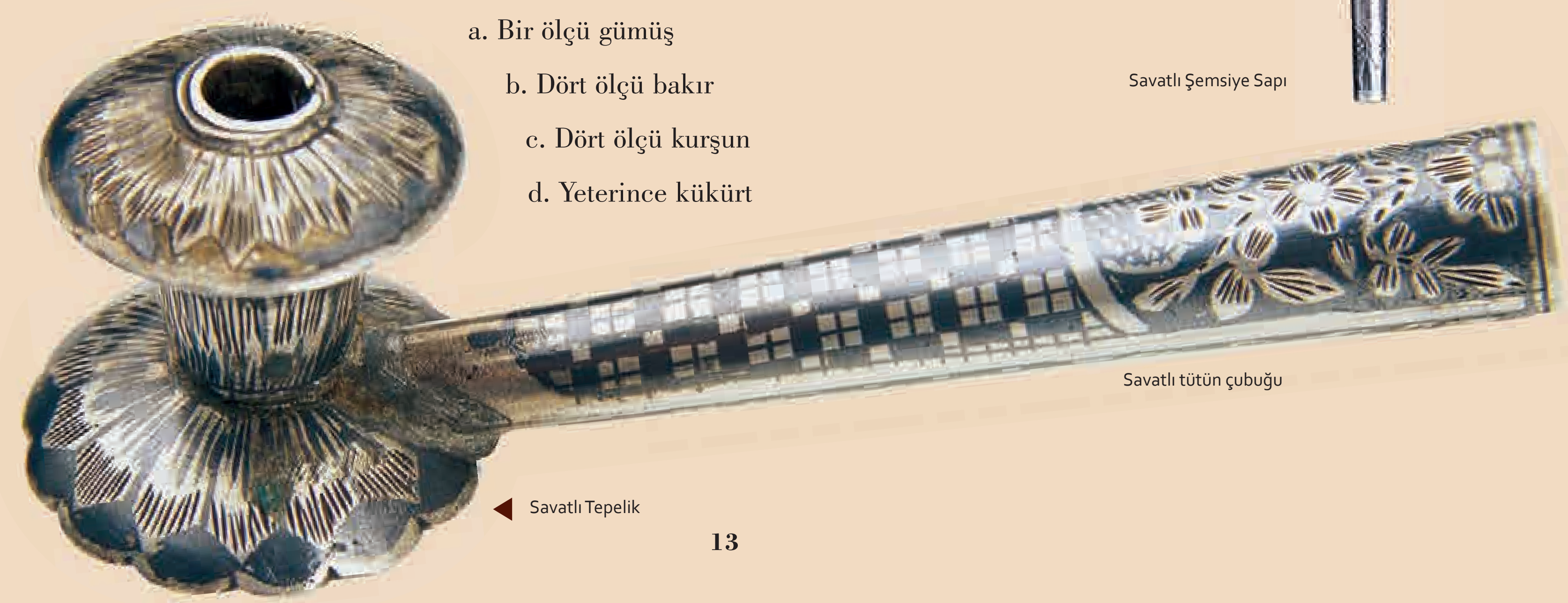
b. Dört ölçü bakır

c. Dört ölçü kurşun

d. Yeterince kükürt



Savatlı Şemsiye Sapı



Savatlı tütün çubuğu

Savatlı Tepelik



Van işi Savatlı Vazo. Avrupa pazarı için tasarlanmıştır.

Bu karışımlar ayrı ayrı hazırlanır ve bir pota içerisinde önce gümüşle bakır beraber eritilir. Daha sonra bu eriyik içine dört ölçek kurşun ilâve edilir ve ardından kükürt aktarılmaya başlanır. Bu kükürt katma işlemi, savat karışımı güvercin kanadı rengini alıncaya, yani koyu gri oluncaya kadar sürdürülür. Ocakta pota içinde hazırlanmış olan, adına savat denilen bu karışım bir kaba boşaltılarak soğumaya terk edilir.

Soğuyup katılaşmış olan karışım, demir üzerinde çekiçle dövülerek küçük parçacıklar hâline getirildikten sonra, demir bir havana konulup toz hâline getirilinceye kadar dövülür. Bilahare tülbent veya ince elekten geçirilen savat kullanıma hazırdır.

İşin durumuna veya ustanın tavrına göre, hazırlanmış olan savat ya toz halinde kullanılır (ekme savat) ya da tenekâr (boraks) ile karıştırılarak çamur haline getirilir; sürme savat boşluklara doldurularak kullanılır.

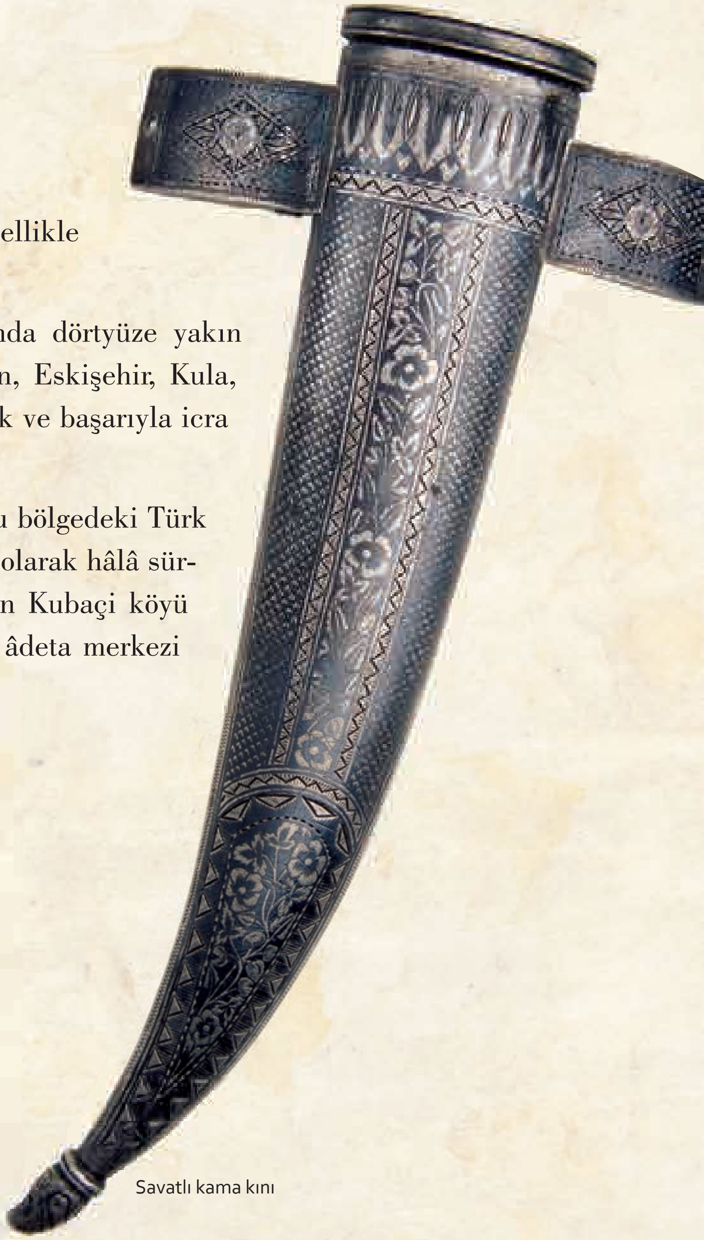
Eser üzerine önceden açılmış olan kalem kanallarına ekilen veya sürülen savat, ocak ateşine tutularak yeniden eriyip boşlukların dolması temin edilir. Eriyerek, açılmış kanallara dolan savat tekrar soğumaya terk edilir. Soğuyan ve âdeta zeminle bütünleşen savatın çok ince eğeler ve su zımparasıyla tesviyesi yapılır. Tesviyeden sonra sıra cilaya gelmiştir. Cilası da yapılan iş ya sipariş sahibine teslim edilir veya satış için camekâna konur.

Yüksek ayarlı gümüş üzerine yapılan savatlı eserlerin seyrine doyum olmaz. Mevcut eserlere bakarak, bir zamanlar herkesin mutlaka savatlı bir esere sahip olduğunu düşünebiliriz. Ekilerek yapılanlar arasında tütün tabakaları, kamçı sapları, kemerler, tepelikler, barutluklar, tepsiler, muska ve hamaylılar sayılabilir.

Bir zamanlar Avrupalılarca da çok aranan savatlı eserler, özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde Fransa'ya ihraç edilmiştir.

Bu sanatı, Büyük Savaş öncesinde Van şehrinde 120 dükkânda dörtyüze yakın sanatkâr icra etmekteydi. Van'ın dışında Bitlis, Sivas, Erzincan, Eskişehir, Kula, Trabzon ve Samsun gibi vilâyetlerde de savat sanatı büyük titizlik ve başarıyla icra edilmiştir.

Bu zarif ve gösterişli sanatın en eski merkezi ise Dağıstan'dır. Bu bölgedeki Türk boylarının pek çoğunda savat tekniğinde çalışmalar ecdat sanatı olarak hâlâ sürdürülmektedir. Kumuk Türklerinin yaşadığı bölge olarak bilinen Kubaçi köyü ise kömür ve maden zenginliği dolayısiyle geçmişte bu sanatın âdeta merkezi olmuştur.



Savatlı kama kını



Savatlı ve altın yaldızlı rozet





Van işi savatlı tütün tabakası ön ve arka yüzü







Kalem İşi-Kalemkârlık

Bilindiği gibi kalem, geniş mânâda, kâğıt üzerine yazı yazmaya yarayan aletin adıdır. Ancak kâğıdın bulunuşundan önceki zamanlara gidecek olursak, yazı dediğimiz şeyin madenî çubuklar vasıtasıyla (çivi yazısı, hiyeroglif, resim yazısı vb. gibi) taşa ve pişmiş toprak tabletlere kazıldığını görürüz.

Kâğıdın icadı ile kalem yeni birtakım özellikler ve biçimler kazanırken, insanoğlu madenden yaptığı ilk kalemi terk etmemiş ve onu geliştirerek çeşitli alanlarda kullanmıştır. Böylece kalem hangi malzeme için kullanılacaksa onun özelliğine uygun biçim ve kalitede yapılmış, o malzemelerin adını almıştır (ağaç kalemi gibi).

Yeri gelmişken İslâm dininin kalem konusunda görüş ve düşüncesine kısaca temas edelim: Bakınız "Gülzar-ı Savab" (Doğruluk bahçesi veya ilâhi mükâfat bahçesi) adlı eserinde Nefes-zâde İbrahim Efendi, kalem hakkında neler yazmış:

"Bütün insanların bitmez tükenmez hamdi, şükrü, kalemi ihsan buyuran yüce Tanrı'ya mahsustur."

Tanrı, kalemi tûba dalı ve selvi gibi yaratmış ise de başka ağaçların hilâfına, onun yaprağını beyaz, çiçeğini siyah, yemişini yüksek sözler olarak yaratmıştır.

Kalem Tanrı'ya âşıktır, fakat aşkını hakkiyle yazamadığından şaşırıp kalmış, ağlamayı âdet edinmiştir.

O durmadan ağlar, hem de gözünden yaş yerine kara kan akıtır.

Kalem rızk anahtarlarındandır; bütün işlerin vasıtası, her türlü hâlin rabıtasıdır.

Kalemin faziletine gelince: Peygamberimiz Hz. Muhammed (s.a.s.) buyurmuştur ki; "Cenâb-ı Hakk'ın ilk mahlûku kalemdir, Cenab-ı Hak kalemi yarattı, ona 'yaz' diye emir buyurdu."

İbn Abbas'a göre kalem "yeşil zümrütten yaratılmıştır. Uzunluğu bin yıllık yoldur. Kalem, nur ile yarılmıştır."

Kalem hakkında İbn Mukaffa da şöyle demiştir: "Kalemler değerli, akıllı insanların akıllarının binek taşıdır. Kalem insanların parmak uçlarının beyan ve ifadesidir."

Şimdi de kalemkârlığa geçmeden önce aynı ad altındaki değişik tekniklerin kısa açıklamalarını faydalı görüyorum.

Dokumacılıkta kalem işi: Dokunmuş ak bez üzerine fırça ile yapılan nakışlara denir. (Burada fırçaya kalem denmektedir.)

Süslemecilikte kalem işi (iç mimaride): Bina duvar, tavan ve kubbelerinde boya ve fırça ile yapılan çalışmanın adı.

Taş yontmada kalem: Mermercilerin kullandıkları çubuk demirden yapılmış, ucu elmas olan aletlere de kalem denilmektedir. Çevremizde gördüğümüz mermerden yapılmış âbidelerin tamamı bu kalemlerle yontulmuştur.

Ağaç oymacılıkta kalem: Ağacın zeminini indirip yukarıda kalan kısımlarına kabartma şekiller yapmak için kullanılan, çelik gövdeli, ağaç saplı aletlere kalem denir.



Selçuk kalemi işlemeli lenger

Bizim konumuz olan kalem işi ise genellikle gümüş üzerine çelik kalemlerle düz zeminin oyularak, yani üzerine kanallar açılarak yapılan süsleme sanatıdır. Şimdi bu kısa tarifi safhalarıyla anlatmaya çalışalım:

Ucu sivriltilmiş bir madde ile, (genellikle madenden yapılır) kendisinden daha yumuşak bir alana çizgiler çizmek insanlık tarihi kadar eskidir. Çivi yazısı bunun en çarpıcı ilk örneklerindendir. Çamur üzerine çizilen ilk iptidaî şekilden tutun da, sert granitlere kadar giden bu çalışmalar kalemin sanat mücadelesindeki önemli başarılarıdır. Evet ilk mücadelesini çamurda ve ahşapta başlatmış olan kalem daha sonra onu taş üzerinde sürdürmüş ve en sonunda madenin madenle mücadelesinde noktalamıştır.

Yumuşak ve sert madenlerin karşılıklı itişip kakışması ilk bakışta yumuşak maddenin mağlûbiyeti olarak görünürse de, kârlı olan ve galip gelen yumuşak madenler olmuşlardır. Bugün ortada kalem yerine, eserin mevcudiyeti bunun en açık delilidir.

Yumuşak madenlerin üzerine (gümüş, altın, bakır, sarı vb. gibi) çelikten ucu sivriltilmiş kalemler vasıtasıyla desen ve şekiller oyma sanatına kalemkârlık ve bu sanatı yapan ustaya da kalemkâr denir. Ancak bu sanatın en çok uygulandığı madenin gümüş olduğunu belirtmeliyiz. Altının pahalı oluşu, gümüş dışındaki sarı ve bakır gibi madenlerin aşırı oksidasyonları bu işi gümüşe has bir sanat hâline getirmiştir. Değişik şekillerde uçları sivriltilmiş çelik kalemler bu sanatın en önemli aletidir. Bu çelik kalemlerdir ki bu gün müze ve evlerimizdeki birçok sanat eserinin sebeb-i vücûdudur.

Kalem işinin yapımında şöyle bir yol takip edilir: Kuyumcudan gelen şekillendirilmiş gümüş, ibrik, tepsi, zarf, şekerden vb. şeylere usta, biçimlerine uyacak şekilde, kâğıt üzerine müsvedde yapar. Müsveddeyi beğenirse onu sabit kalemle gümüş üzerine çizer, daha sonra da çizdiği desenin evsafına göre değişik kalemler kullanarak işi tamamlar. Bu çalışmaların en önemli özelliği sanatkârın çok usta bir bileği olmasıdır (bileğe hâkim olma), iyi bilek sözünün açıklaması kâğıt üzerinde çok zordur, onun için bir ustayı seyretmek ve bir eser üzerinde konuşmak gerektir. Kalemi topuzlu sapından avucu içinde sıkıca tutan usta, dal ve kıvrımlarda yumuşak dönüşü temin için nefesini tutarak tek hareketle kıvrımı tamamlar. Güzel bir işte, işin başı ile

İstanbul kalemi sütlükler ▶



Bosna (Saray Bosna) kalem işli sahan kapağı



sonu aynı titizlikle getirilmiş olmalıdır. Değişik kalem çalışmaları, derin kalem ve yüzey yalamaları, işi daha dekoratif ve alımlı gösterir.

Onun içindir ki bu sanatta usta çok zor yetişir, iyi bir kalem işi nadir bulunur ve güzel eser sayısı azdır. Bu sanatı iyi öğrenen ustalar savat tekniğini öğrenince savat ustası olurlar, yine bu kalemkârların hüsn-i hattı öğrenenleri mühürcü (hakkâk) olurlar. Kısaca, kalemkârlık savatın ve hakkâklığın binek taşıdır denilebilir ve her üç sanatta da bilek hâkimiyeti şarttır. Kalem işi kendi başına bir eserde kullanıldığı gibi, diğer tekniklerle beraber de sıkça kullanılmıştır.



Bosna kalemli sütlük



Bosna kalemli kahvedan



Silme desen Selçuk kalemi





Gümüş Kakma

Kabartma Çökertme

Adı gümüş kakma olmasına rağmen, astar gümüş veya gümüşten yapılmış her türlü süs ve kullanım eşyaları üzerine yapılan bu uygulama aslında gümüşün çelik kalemler yardımı ile arka yüzünden kabartılması ve ön yüzünden çökertilmesi işlemidir. Kakma sözü burada kelimenin üçüncü derecede anlamı olan itme, bastırma karşılığı olsa gerekir. (Ahşap ve diğer madenlere gümüş kakma teknikleri daha sonra anlatılacaktır.)

Eski çağlardan günümüze kadar yapılagelmiş olan gümüş kakmacılık sanatı, zaman içerisinde teknik olarak çok az değişikliğe uğrayarak günümüze kadar erişmiş nadir sanatlardan olup, bugün de hayatiyetini devam ettirmektedir.

Yine bu sanat, tarihi eskilere dayanan bütün milletlerce yapılmıştır. Ancak, bir milletin kakma sanatını diğerlerininkinden ayıran hususiyetleri vardır. Biçim ve istif anlayışları ile teknik uygulayışları o milletin damgası olmuştur. Uzmanlarca bir eserin gerçek damgasına bakılmadan, o kakmanın hangi millete ait olduğu kolayca söylenebilir. Bizim gümüş kakmacılığımızın başlıca hususiyetleri ise zeminin derin çökertilmesi, biçimde sadelik ve uyumdur. Arap, İran, Hint ve diğer milletlerin eserlerinden farklıdır. Günümüzde ise gümüş kakmacılık, endüstri devrimini tamamlamamış milletlerin sanatı olarak devam etmektedir.

Bu kısa açıklamalardan sonra gümüş kakmacılığımızı anlatmaya çalışalım.

Ustanın isteği üzerine levha veya hacimli duruma getirilen (dövücü, silindir, sıvama) gümüş, büyükçe bir kap içerisindeki zifte oturtulur. (Zift: çam sakızı + horasan + yağ + asfalt) Burada dikkat edilecek husus ise levhanın zifte tam oturması, yani zift ile gümüş arasında hava boşluğu kalmamasıdır. (Bu işlem zift ısıtılarak gerçekleştirilir.) Niçin zift kullanıldığına gelince: Normal olarak sert zemine vurulan darbeler, vurulduğu yerden başlayarak, içten dışa doğru konik bir çökme yapar. İşte zift denilen bu karışım yalnızca çelik kalem darbelerinin geldiği yerin çökmesini ve levhanın delinmemesini sağlayan bir karşı güç meydana getirir. Bu usulle, akla gelen en ince çalışmalar dahi yapılabilir. Evet gümüşün zifte yatırılmasından sonra, daha önceden şeffaf kâğıda hazırlanan desen, ters olarak gümüş plâka üzerine kenarlarından yapıştırılır. Ters olarak yapıştırma sebebine gelince: Burası işin arka tarafıdır ve kabartılır, ön yüzü çevrildiği zaman ise iş doğru olarak belirir.

Gümüşe yapıştırılan şeffaf kâğıt, nokta kalemi ile çizgi meydana getirecek şekilde vurularak aynen gümüşe aktarılır. Bu, detaylı bir işte birkaç milyon nokta demektir. Bu aktarmadan sonra kakma işlemi başlar. Çalışma sırasında işin mahiyetine göre değişik kalemlerle kademeli olarak çökertmeler yapılır. Bu uygulamalar sırasında zift sertleştiğinden çalışma zorlaşır ve kolay çalışabilmek için gümüş ve zift şalümo ile her soğuma sonunda ısıtılır. Ters taraftan yapılan bu çalışma aslında ön yüz için derinlik kazandıran bir işlemdir. Bu çalışma



Gümüş kakma yastık aynası



tamamlandıktan sonra iş yine şalümoya tutularak (bu sefer daha çok ısıtılır) ziftten ayırtılır ve ayrı bir yerde kor hâline gelinceye kadar ısıtılır. Bu işlem madenin üzerine yapışan zift artıklarının yakılarak temizlenmesi içindir. (Zifte yatırılan yüz, bu sefer ön yüz olacaktır) Yakma işinden sonra gümüş, temizlenmesi ve ağarması için zaçyağına atılır. Ağartılan gümüş yine ziftli kap içerisine, bir önceki uygulamada olduğu gibi yerleştirilir ve soğumaya bırakılır. Çalışma sırasında herhangi bir yanlışlığa yer vermemek için kâğıda çizili modeli karşımıza koyarız. Yine çelik kalemler ile bu sefer zemin döverek çökertme yapılır, daha sonra çevirme ve yol kalemleri ile motiflerin çevresi tahrirlenir, gerekli yerler yalama kalemleri ile parlatılır. Son çalışmalar ise kum kalemleri ile yapılır. Kum kalemleri de çeşitlidir ve vurulduğu yeri diğer alanlara göre mat gösterdiği gibi doku farklılıkları da meydana getirir.



İstanbul kakması hamam tası

Uzun ve yorucu çalışmalardan sonra iş bitirilmiş olur, tekrar ısıtılarak ziftten ayrılan gümüş yine bir önceki muamelelerden geçirilerek bitirilir. Tabii işin teferruatına göre daha çalışmak icap edebilir ve bu da ustasına bağlıdır. Bu uygulamalar için kullanılan bütün kalemleri her usta kendi çalışma tarzına göre bizzat yapar. Yukarıda anlatmaya çalıştığım bütün bu çalışmalar bir ahenk ve titizlik içerisinde uygulanmalıdır. Usta tersinden bile çalışırken vurduğu her kalem darbesinin sonucunu tahmin edebilir. Aksi hâlde iş yaz boz tahtasına döner, yani yeniden tersinden çökertilir ve diğer çalışmalar da tekrarlanır. Seviyeli bir çalışma ise sanatkârın en az birkaç haftasını alır.

Sevindirici bir yanı ise gümüş kakmacılığımızın diğer birçok gelenekçi sanatlarımızda olduğu gibi tamamıyla veya kısmen terk edilmiş olmamasıdır.



Gümüş kakmada kullanılan alt yapı (zift) malzemeleri



Telkârî- "Vav işi-Çift işi"

Türkler için "tarih yapmış, tarih yazmamış" sözü ne kadar doğru ise "sanat yapmış, sanat tarihi yazmamış" sözü de o derece doğrudur. Bunun o devrin sanatçılarının inancı ve dünya görüşü neticesinde olduğu muhakkaktır. Çünkü biz Türkler yaptığımız işleri anlatarak veya yazarak onunla gururlanmak istememiş, eseri ortaya koyup, rızkımızı temin ettikten sonra ancak bir Fatiha beklemişiz.

Batılılaşma akımları ile bu dünya görüşümüz bir ölçüde değişmiş. Ancak, Batı'nın sistemini almak yerine, yalnızca kitaplarını çevirmiş fakat kendi sanat tarihimizi yazmamışız.

Bu yanlış tavır sanat ve kültür değerlerimizin hepsinin rafa kaldırılmasına, unutulmasına ve yok olmasına sebep olduğu gibi, uygulanmakta olan sanat dallarımız


Telkârî şurup zarfı

da ilgisizliğimiz ve bilgisizliğimiz sonucu “modası geçmiş, devri kapanmış” denerek terk edilmiştir.

Yüzyılımızın ortalarına doğru üniform sanat anlayışı giderek etkisini kaybedince bizde de her alanda kendimize dönüş ve kendimizi arama çalışmaları başlamıştır. Ancak eserlerimizin çeşitliliği ve yüzyıllardır ihmal edişimizin sonucu, onlar hakkında yeterli bilgiye sahip olamayışımız, araştırmaların da teşvik görmeyişi, bu alanlarla (özelikle halk sanatları) ilgilenenleri düşündürür olmuştur.

Konumuz olan telkârî bahsine geçmeden önce, bu sahada neler yazılmış, onları görelim:

Ahmed Vefik Paşa; Lehçe-i Osmanî; 1293 (= 1876) İstanbul 405. sf. Telkârî: Tellü hatayi, taka, kıl, ehli sim ve seraser işleyen vakıf agâh tel ehliyiz, kaba hasır dokuruz.

Ali Seydi; Resimli Kamus-i Türkî; 1324 (= 1908) İstanbul 303 sf. Telkârî: Tel hâlinde olan gümüşü, tahtadan ve saireden mamül mevadd-ı muhtelife üzerine kakarak yapılan tezyinat.

Şemseddin Sami; Kamus-i Türkî; 1317 (= 1900) İstanbul 1317. sf. Telkârî: Tel hâlinde olan gümüşü tahtadan vesaireden mamül mevadd-ı muhtelife üzerine kakarak yapılan musanna tezyinat. Telkârî baston, sigaralık, tabanca.

Hüseyin Kâzım Kadri; Türk Lügati; 1927 İstanbul 162. sf. Telkârî: Mürekkep isim; gümüş ve altın tellerle örülüp yapılan zarf emsali şeyler.

Ferit Devellioğlu; Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat; 1962 1. bs. 1284. sf. Telkârî: (t.f.b.i.) Tel hâlinde olan gümüşü örerek veya bir şey üzerine kakarak yapılan iş, gümüş işleme, gümüş kakma.

Redhouse; 1968 İstanbul 1133. sf. Woven of gold or silver thread; stuff woven thus, filigree.

Celâl Esad Arseven: Türk Sanatı Ansiklopedisi; 1943 1. bs. 1975 4. bs. İstanbul. Telkârî: Kalınca gümüş veya altın tellerini istenilen şekle göre kesip kıvırarak birbirine lehimlemek suretiyle vücûda getirilen motiflerle süslü madenî işlere denir. Gömme telkârî: Tel yapılan tezyinat. Les Arts Décoratifs Turcs (= Türk Tezyini Sanatları) 195?


Telkârî fincan zarfı



Telkârî tepsi ve
kahve fincan zarfları

Mehmet Zeki Pakalın; Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü: 1946 1. bs. 1971 İstanbul, 3. c. 450. sh. Telkârî: İnce madenî tellerin birbirine lehimlenerek raptedilmesi suretiyle imâl edilen evâniye verilen addır. Gümüşten yapılmış bu nevi birçok şeyler vardır. Hususiyetle telkârî fincan zarfları meşhurdur. En güzelleri Prizren'de yapılır.

Meydan Larousse; 1973 İstanbul 12. c. 39. sf. Telkârî Farsça bir kelimedir. Gümüş veya altını ince teller hâline getirip örerek yapılan mücevher.

Dr. Ülker Erginsoy; İslâm Maden Sanatının Gelişmesi; Kültür Bakanlığı Yayını 1978 İstanbul 37-38. sf. Altın veya gümüş telleri eğip bükerek desenler yapmaya ve bu tel motifleri lehim kullanarak birbirine veya madenî bir zemin üzerine tutturmaya, telkârî (filigree) tekniği denir.

Telkârî bir teknik değildir. İslâmlık devrinde tel "delikten çekme" usulüyle yapılırdı. Tel kerpeten gibi bir aletle deliğin ince ucundan çekilir.

Süleyman Özkan; sanat tarihçisi- Filigran, Telkârî: İlgi Mecmuası, İstanbul 1984 34. s. Telkârî'de her parça saf gümüş tozuyla yapılan lehimle sağlamca yapıştırılmıştır. Lehim için gümüş tozları önce kurşunla karıştırılır. San'atkâr örneğin bir baston yapıyorsa kesinlikle model kullanmaz. Bütün bu çalışmalar acele olarak yapılır.

Der Volks Brock Haus; 1. bs. Leipzig Cl, im Marz 193113. bs. Wiesbaden, im Mai 1965 Filigr'an (ital.) das, seit dem 3. Jährt, vor Chr. nachweisbare Goldschmiedearbeit in der Form kunstvoller Gefleche aus feinem, rundem, geperltem oder gezwirntem Gold, Silver, Kupfer oder Eisendraht.

Bu anlatımların tamamına yakını yanlıştır desek yeridir. Yanlış oluşunun sebepleri ise çeşitlidir. Yazımın başındaki sözüm, en önemli sebeptir. Ayrıca bütün bu anlatımlar sözlük mânâsının da ötesine geçmemiştir.



Telkârî tabaka
(tütün kabı)

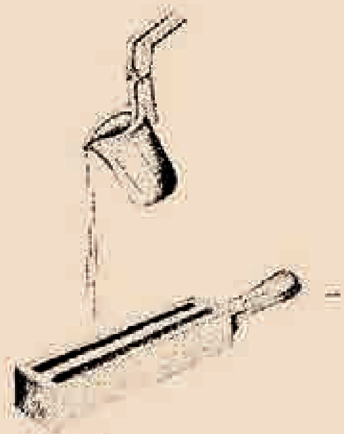
Telkârî- kelimenin kendisinden de anlaşıldığı gibi telkârî, tel ile yapılan sanat anlamına gelmektedir, ancak nasıl, her top oyunu futbol değilse, tel ile yapılan her iş de telkârî değildir. Meselâ Trabzon işi dediğimiz hasır örgü kemer ve bileziğin tel ile yapılmasına rağmen adına telkârî denilmediği gibi, ağaç üzerine yollar açıp içine döverek tel gömme işine de telkârî denilmemektedir ve bunun da adı tenzil sanatıdır. Telkârî'ye aynı zamanda -vav işi- de denilmektedir. Bu da uygulamada sıkça kullanılan (Osmanlıcada) "vav" biçimindeki harften dolayı sanatkârlarına bu ad verilmiştir. Ayrıca bu sanata bir de, işin yapımında parçalar teker teker "çift" (cımbız gibi ucu daha da ince olan bir araç) ile bir araya getirildiğinden "çift işi" denilmektedir. Bu iki isim genellikle sanatkârlar arasında kullanılmaktadır.

Birçok geleneksel sanatlarımızda olduğu gibi, sanatkâr işinde kullanacağı her türlü malzemeyi kendisi yapmak zorundadır. Yâni, burada usta telkârîde kullanacağı telleri de kendi atölyesinde ham madenden elde etmektedir.

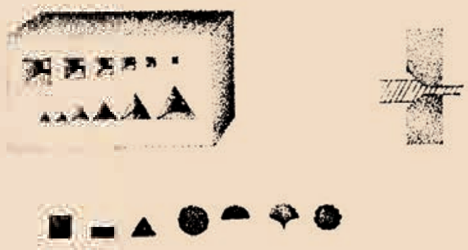
Öyle ise biz de, bu sanat dalımızı anlatmaya, kullanılacak telin yapımıyla başlamalıyız. Ocakta pota içerisinde eritilen maden (bu işte en çok kullanılan maden gümüştür, bazen altın ve başka madenler de kullanılır) çubuk hâline getirilmek için kalıba dökülür. Yapılacak işin şekline göre çubuk döküm, üzerinde genişten dara doğru delikleri olan çelikten yapılmış haddeden geçirilir. Haddeden geçirme işlemi zor ve zaman alıcıdır. Hadde sağlam bir yere tesbit edilmelidir. Haddenin geniş tarafından sokulan tel öbür ucundan çekilirken uzar ve aynı zamanda incelir. Ayrıca maden bu tekrarlar sırasında sertleşir ve sertleştikçe yumuşaması için tavlanır, (kor hâline gelinceye kadar ateşte bekletilir) sonra da haddeden kolay geçsin diye balmumuna daldırılır. Haddeden çekmek için özel penseler kullanılır. Haddeden çeken usta beline manda derisinden yapılmış, üzerinde madenî halkalar olan kaim bir kuşak bağlar. Kol gücünün yetmediği ve telin uzadığı zamanlar telin ucunu belindeki derinin madenî halkalarına takar ve olduğu yerde gerilerek dönüp işi sona erdirir. Bu yorucu çalışma, kalınlığı aşağı yukarı 1/2 cm. olan gümüş çubuk 1 mm.lik ince bir tel hâline gelinceye kadar sürer.

Kuyumculuğumuzda haddeden geçirme işi, dilimizde de çeşitli anlamlarda kullanılmıştır.

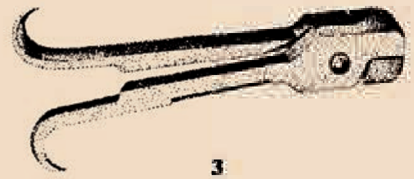
Haddeden geçirmek deyimi incelik, temizlik, titizlik, arılık, süzülmüşlük anlamlarında sıkça kullanılmıştır. Lâle devrinin ünlü şairi Nedim sevgiliye şöyle sesleniyor:



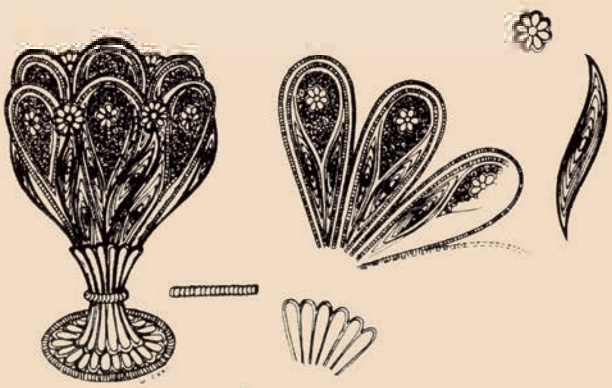
1



2



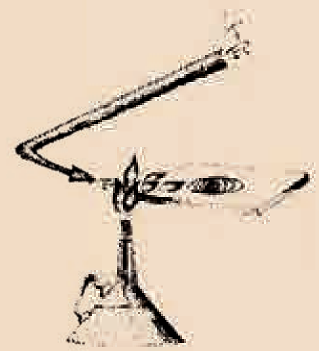
3



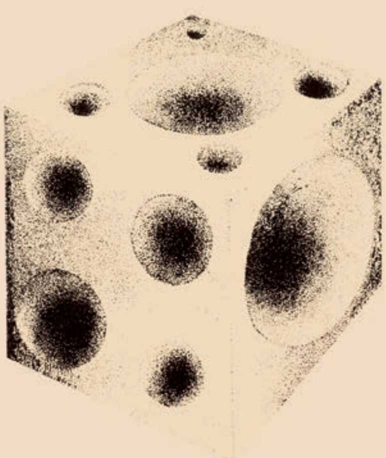
4



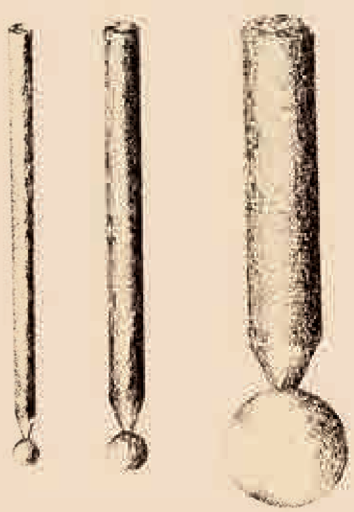
5



6



7



8



9

Telkârî yapımında kullanılan çeşitli malzeme

1. Çubuk maden elde etmeye yarayan döküm kalıbı. Kalıbın alt yüzü levha elde etmek içindir.
2. Üstte çelikten yapılmış hadde, altta değişik hadde kesitleri (Bunlar yapılacak şekle göre seçilir.)
3. Haddeden tel çekmekte kullanılan geniş ve yayvan ağızlı pense
4. Bir telkârî fincan zarfının hazırlanışı şekilde görüldüğü gibi bütün parçalar teker teker hazırlanmaktadır.
5. Telkârî yapımında kullanılan şekillerin bazıları
6. Telkârî'de kaynak yapımı.
7. Telkârî'de hacimli işlerin yapımında (fincan zarfları gibi) kullanılan, maden veya sert ağaçtan yapılmış dişi kalıp (haştek)
8. Değişik erkek çökerticiler, Hafşekler.
9. Telkârî'de bütün parçalar teker teker "çift" denilen bu aletle bir araya getirilerek yapıldığı için bu sanatın bir adı da Çift işidir.



İçine kalem, mektup açacağı, not kağıdı ve benzeri şeylerin konulduğu telkârî takım. "Masa üstü ıvır zıvırlığı"

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şişeden ruhsar-ı âl olmuş sana

(Sanki incelik haddeden geçmiş, sana boy pos olmuş,
Mey şişeden süzülmüş, sana al yanak olmuş.)

Çubuk gümüşün haddeden geçirilip ince tel hâlini almasından sonra, usta yapacağı işin kâğıt üzerine şeklini çizer. Eğer yapacağı iş levha hâlinde ise (meselâ tepsi gibi) bu çalışma yeterlidir. Yok fincan zarfı gibi yarım küre ise kâğıt üzerine yarım küreyi meydana getirecek olan şeklin açık durumunu çizer. Daha sonra kâğıdı keser, şeklin iki ucunu birleştirerek sonucu görmeye çalışır ve düzeltmelerini yapar.

Her telkârî işi iki ana kısımdan meydana gelmiştir: Birincisi muntaç (kılavuz, iskelet), ikincisi de muntaç içine yerleştirilmiş olan motiflerdir (vav, kâke, dudey, gül, tırtıl, güverse vb.)



Telkârî el aynası

Çalışmaya önce kılavuz yapımıyla yani ana iskeleti kurarak başlanır. Kılavuzun tel kalınlığı motiflerin tel kalınlığının iki katıdır. Muntaçdan sonra ara boşluklar teker teker büyük bir titizlik ve sabır ile doldurulur. Bütün bu çalışmalar düz yüzeyli ceviz ağacından kesilmiş bir levha üzerinde yapılırdı.

Bunun için levha olarak kesilmiş ceviz ağacı kütüğü, üst yüzü yakılarak yağı alındıktan sonra ağır demir levhalar altında iki üç gün bekletilir ve kullanılacak hâle gelirmiş. "Niçin demir levha kullanmıyorlar?" diye akla bir soru gelebilir. Kaynak işlemi sırasında ölçüleri 15x20x4 cm. olan bu parça elle tutulup kaynak aletinin üfleme borusuna yaklaştırıldığında maden levha çabuk ısınacağı için ceviz levha tercih edilmiştir. Son zamanlarda ise ceviz levha yerine yanmaz ve kötü bir iletken olan amyant levhalar kullanılmıştır. Sıra, teker teker hazırlanan ana iskeletin kaynak işine gelmiştir. Burada bir yanlışı düzeltmek gerekir. Konu ile ilgili kitaplar bu telleri birbirine birleştirme işinin lehim ile yapıldığını yazmaktadır ki bu bütünüyle yanlıştır. Çünkü bir işe lehim değdi mi o iş hurdaya atılır. Lehim gümüşü kemirir yâni çürütür. Bu yöntemle onarılmış birçok iş gördüm. Onlar da eski tekniği bilmeyen günümüz ustaları tarafından yapılmış onarımlardı ve işi bozmuşlar, bir daha onarılamaz bir duruma sokmuşlardı. Lehim yapılan bir iş bir daha kaynak yapılamaz. Milimetrik tellerin kaynak yapılması çok güçtür. Çünkü ısı biraz fazla kaçırılırsa telin kendisi erir. Dolayısiyle bu çalışma büyük

titizlik ve sabır ister. Bunun için ayarı belli ölçüde düşürülen gümüş, bir güderi parçası içine eğelenerek küçücük tanecikler halinde toplanır. Bunun sebebi ise küçük parçaların milimetrik telden daha çabuk eriyerek kendi aralarında birleşmesini temindir.

Eğelenmiş gümüş, bir kaba konur ve içerisine toz boraks katılır. İşte amyant üzerine hazırlanmış (amyant üzerine konan her parça önce suya daldırılmalıdır) işin birleşecek yerlerine bu gümüş+boraks karışımı eklenir. Burada alevin ısı derecesi çok önemlidir. Bunun için cam veya madenden yapılmış, boru kısmından içeriye pamuk fitili sarkıtılmış, içerisine susam yağı, zeytin yağı veya daha güçlü ısı istendiğinde gaz yağı konan, ters koni biçiminde bir araç kullanılır. Bu alevi yönlendirmek için de ucu eğri üfleme borusundan yararlanılır. Üzerinde işin bulunduğu ceviz levha ele alınır, aleve yakın hizaya kaldırılıp üfleme borusundan hava üflenir. Üflenen hava, alevi işin üzerine yayar ve böylece kaynak işi bitirilmiş olur. İskeletin yapımından sonra motif yerleştirme ve kaynak yapma işi aynı şekilde devam eder. Ancak motif yapımı uzun zaman alır. Bu yapım sırasında da aynı titizlik ve sabır sürdürülmelidir.

Bu çalışmalar bitirildikten sonra yol ikiye ayrılmaktadır:

a) Yassılar, düz satıhlı eserler,

b) Hacimli eserler



Telkârî kemer



Telkârî kemer tokası

a) Muntaç ve motif çalışmaları tamamlanan düz satıhlı eserlerin tesviye işleri yapıldıktan sonra gerekli yerlerine pul ve güverse gibi diğer süs unsurları da eklenerek iş sona erdirilir.

b) Hacimlilere gelince, bunlar için yapılacak işe göre ya madenden ya da sert ağaçlardan dişi kalıplar hazırlanır.

Bunlardan maden olanlar sert olsun diye sarı ve çinko karışımı bir alaşımdan ya da çelikten yapılır. Ağaç olanlar ise gürgen, kuka ve şimşir gibi sert dokulu ağaçlardandır. Ağaç kalıplar daha çok ince işler için kullanılırdı. Çünkü madenin darbeler altında istenen şekli alırken ezilmemesi gerekir. Güney yörelerimizde dişi kalıplara "haştek", erkek çökerticilere de "hafşek" denilmektedir.

Yukarıda açıkladığımız gibi düz yüzey üzerinde işlemi bitirilen parça dişi kalıbın üzerine konur ve hafşeke küçük bir çekiç ile yavaş yavaş vurulur. Tiktaklarla geçen uzun zamandan sonra eser kaç parçadan meydana gelecekse o kadar parça birbirine kaynak yapılır. Ayrıca istenirse bunlara da pullar, güverseler gibi şekiller eklenir.

Kılı kırk yarmak demek olan bu usul otuz kırk yıl önce uygulanan bir tekniktir. Bu işle uğraşan ustalar kaynak yaparken sürekli boru üflemek ve dumanlı havayı solumak yüzünden verem hastalığına yakalanırlarmış. Ölenlere rahmet, kalanlara sağlıklı ömürler dilerim.

Telkârîden yapılan işlere gelince, bunlar sayılamayacak kadar çeşitlidirler. Meselâ sigara ağızlıklarından, tütün kutusundan, fincan zarflarından tutun da çeşitli tepsiler, kemerler, tepelikler, aynalar hep telkârî tekniği ile yapılmışlardır.

Bu sanatın kaynağının Mezopotamya ve eski Mısır olduğu sanılmakta ve buralardan Uzak Doğu'ya, başka bir koldan ise Anadolu'ya ve Anadolu üzerinden de Avrupa'ya yayıldığı bilinmektedir.

Yurdumuzda ise en önemli merkezi Mardin'in Midyat ilçesi olmuştur. Midyat işleri son derece zarif ve kıymetlidirler. Diğer yöreler ise Sivas, Edirne, Elâzığ, Diyarbakır, Trabzon, Bursa, Beypazarı gibi merkezlerdir. Ayrıca bu diyarlardan İstanbul'a gelen bazı ustalar da sanatlarını yakın bir geçmişe kadar İstanbul'da sürdürmüşlerdir. Bu sanat ayrıca Avrupa'daki Osmanlı topraklarında da büyük ilgi görmüş, özellikle Yugoslavya ve Yunanistan'da yaygınlaşmıştır.



Telkârî altın bilezik



Medeniyetlerin ortak tutkusu

Tombak

Eski kaynaklar tombak kelimesini şöyle anlatmaktadır:

Şeyh Süleyman; Lügat-ı Çağataî ve Türk-i Osmanî; 1298 (= 1889) 173. sah. "Altın karışık tunç" demektedir.

Şemseddin Sami; Kamus-i Türkî; 1317 (= 1900) 910. sah. "Aslı Hint lisanından olup, Avrupaca da bu isimle maruftur. Altın karışık veya altın kaplamalı bakır veya tunç."

Nurettin Rüştü Bingül; Eski Eserler Ansiklopedisi; 1943 100. sah. "Bakır ve pirinçten yapılmış eşyanın, cıva yaldızı (bakır üzerine elle sürülen) ile yaldızlama çeşididir."

Meydan Larousse, 1973 12. c. 203. sah. "Yüzde 80 bakır, yüzde 20 çinkodan meydana gelen sarı renkli alaşıma tombak denir" diyor.

Bu açıklamalar bana yemeni kelimesini hatırlatıyor. Yemen'den, Yemenli mânâsındaki bu kelime bazı yörelerimizde ayağa giyilen ayakkabının adı, bazı yörelerimizde ise başa bağlanan nakışlı tülbente verilen isim olmuştur.

Doğu kökenli bir sanat ve Hint asıllı bir kelime olan tombak, değişik milletlerce aynı ad altında değişik anlaşılmış ve uygulanmıştır.

Bu kısa açıklamalardan sonra tombağın tarihî gelişimi ve Osmanlılarda tombak yapımını anlatmaya çalışalım:

İnsanoğlunun gerek kendini süslemesi, gerekse yapmış olduğu eşyaları daha değerli ve güzel gösterecek başka malzemelerle bezemesi tarih kadar eskidir. Onun içindir ki ucuz ve dayanıklı madenlerden yapılan eşyalara altın kaplanarak güzel görünüş kazandırılmıştır. Bu tür altınla kaplanmış takı ve çeşitli alanlarda kullanılan eşyalara Uzak Doğu'da, Eski Yunan'da, Roma'da, Bizans'ta, Selçuklularda ve özellikle Osmanlılarda çok rastlanmaktadır.

Özellikle hamam tası, kahve güğümü, sakızlık, gülabdan, fincan zarfları, nargile, ibrik, tepsi, lenger gibi, hemen hemen her gün kullanılan eşyaların altından yapılmaları çok pahalı olacağından, bunlar bakırdan yapılmış ve sonradan tombaklanmıştır.

Kanaatimce bu teknik insanoğlunun takdire değer bir buluşudur. Bir yandan göz ve gönül zevkimize hitap etmiş, diğer yandan oksidasyonu önlemiştir. Bu bakımdan son derece önemlidir.

Tombak yapımı, büyük bir sabır ve itina ile çeşitli tekniklerde (dövme, kakma ve kalem işi gibi) hazırlanmış sanat ürünü bakırdan yapılmış eşyanın üzerine 24 ayar altınla yapılan cıvalı altın kaplama sanatıdır. Bir eser şöyle tombaklanırdı:

"Tombaklanırdı" diyoruz çünkü yaklaşık otuz yıldan bu yana bu sanat artık ülkemizde tatbik edilmemektedir. Kapalıçarşıdan tanıdığım rahmetli Hilmi Aşar Bey Trabzon'da iken ustasından öğrenmiş, ama kendisi de yıllardır yapmıyor ve "Şu anda yapanı da yok" diyordu. Şimdi tombağı Hilmi Bey'in bana iki yıl önce anlattıklarına, bazı dostların eski notlarına ve mevcut eserlere bakarak anlatacağım. Tombak yapımına geçmeden önce bir hususu daha belirtelim. Yukarıda Meydan Larousse'un vermiş olduğu tarife dikkat edilirse, altından söz edilmemektedir. Halbuki Kapalıçarşı esnafına "Niçin



Lâle biçimli tombak askı

tombak eserleri erittiniz?" diye sorduğumda hepsinden aldığım cevap "Altın elde etmek için" olmuştu.

Tombak yapılacak parça her ne ise önce zemini pürüzsüz hâle getirilir. Bu ameliye altının parlak gözükmesi içindir. Daha sonra işin üzerindeki her türlü kir, yağ ve ter lekeleri temizlenir; bu da altının zemine iyice nüfûz etmesi içindir... Şimdi sıra cıvalı altının hazırlanmasına gelmiştir. Mücellit Mehmed Efendi, Mithat Sertoğlu ve İbrahim Asil Beylerin ifadelerine göre bir porselen kap içerisine 8 kısım cıva, 1 kısım çok ince kıyılmış 24 ayar altın katılır, bu karışım ahşap bir çubuk parçası ile iki saate yakın bir süre karıştırılır. Cıvanın içindeki altın zerrelerinin iyice eriyip erimediğini anlamak için cıvalı altın ince bir tülbentten geçirilir. Tülbentten geçen karışım, zaman geçirmeden daha önce hazırlanmış olan işin üzerine fırça veya parmağa geçirilen bir bez ile sürülerek yedirilir. İşin bundan sonrasında ise ateşi geçmek üzere olan (kor hâlinde olmayan) mangaldaki kömür ateşine tutulur. Bu muamele neticesinde cıva uçar altın ise madenin zeminine nüfuz eder ve iş bitmiş olur.

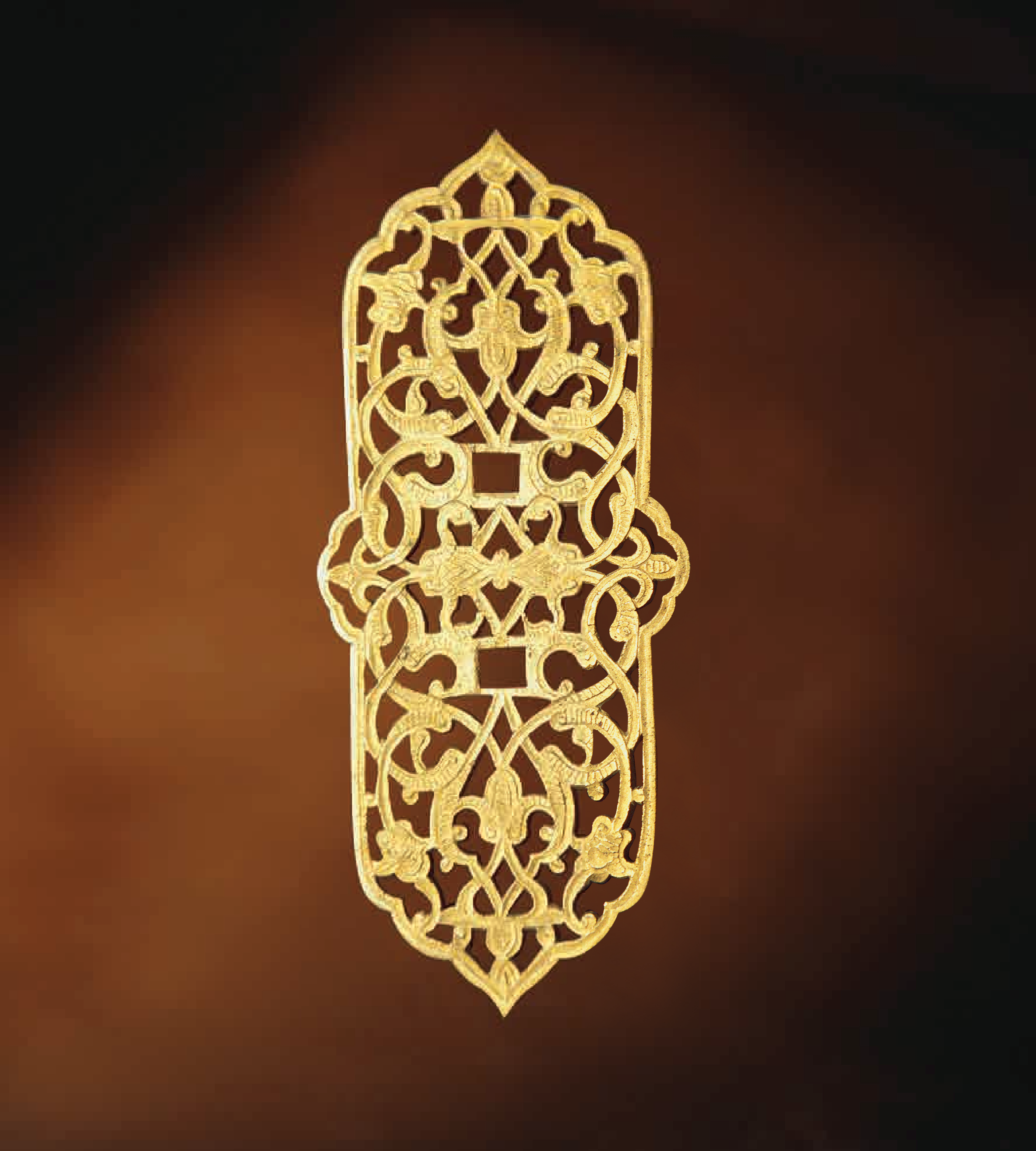
Ancak cıvalı altının mangal ateşine tutulması ameliyesi açık pencereli, havadar yerlerde yapılmalıdır. Zira cıva buharı zehirli olduğundan sıhhat için zararlıdır. Hatta eskiden bu işle uğraşan ustaların büyük bir kısmının dişleri kısa zamanda ve bütün dikkatlerine rağmen, cıva buharından çürüyüp dökülürmüş. Kapalıçarşıda savat ustalarından Savak Bey bana kendisinin de tombak yapmayı denediğini, ancak işi yaparken iki kanaryasının zehirlenerek ölmesi üzerine bu işten vazgeçtiğini anlatmıştı. Osmanlı devletinin son zamanlarının yoksulluk ve çöküntü yılları oluşu ve her alanda kendini gösteren ekonomik, sosyal ve kültürel gerilemeler tombak sanatını da etkilemiştir. Bu imkânsızlıklar sebebiyle yeni sanat eserleri yapılmadığı gibi, var olan eserler de, harp yıllarında maden ocaklarından maden elde edilemeyişi neticesi ve bilhassa bakıra olan ihtiyaç sebebiyle potalarda eritilip, zarurî ihtiyaç maddeleri yapımında kullanılmış.

Yukarıdaki sebeplerden dolayı, devrinde çok yapılmış ve çok kullanılmış olmalarına rağmen, ne yazıktır ki tombak eserlerin sayısı çok azalmıştır. Dileğimiz bu eserlere sahip olan bazı müzelerin ve tombak meraklılarının ellerindeki parçaları iyi muhafaza etmeleridir.



Tombak minare alemi

Tombak kilit aynası ▶





Alaturka Mıhlama

Dilimizde çakma, yerleştirme mânâsında kullanılan bu kelime aynı zamanda bir kuyumculuk tabiridir. Gümüşle yapılan sanatlar arasında mıhlama, diğer teknikler gibi, her zaman kendi başına bir uygulama olmamış ve birçok tekniklere, ayrı bir görünüş ve gösteriş kazandırmak için onlarla beraber kullanılmıştır. Günümüzde gümüş eserlerde mıhlama tekniğine pek rastlanmamasına karşılık altın takılarda mıhlama, kıymetli taşlarla yapılan kendi başına bir sanat dalıdır. Gümüşteki mıhlama tekniğine göre büyük farklılıklar gösterir. Ancak Osmanlı devrinde altın üzerine



Mıhlama Kur'an mahfazası



Kıymetli taşlarla bezenmiş alaturka mıhlama kutu

yapılan mıhlamalar da aynı teknikle, gümüşde olduğu gibi yapılmıştır. Bu ad altında bir de yemek çeşidimiz olduğu herkesçe malumdur.

Mıhlama sanatı kakma, savad, telkârî, kalem işi gibi birçok tekniklerle beraber kullanılagelmiştir. Ancak bazı çeşit mıhlamada taş evi (taşın yerleştiği boşluk) sonradan, bazı tekniklerde ise önceden hazırlanır.

Meselâ gümüş kakma bir eserin bazı yerlerine mıhlama yapmak isteniyor ise o yer, kakmada boş bırakılarak kakma tamamlanır. Daha sonra kullanılacak kıymetli taşın önceden hazırlanmış şekline göre, taşın yüksekliği de hesaba katılarak, kesme makası ile gümüş astar kesilir. Kesilen ölçülü astar genellikle zemine kaynak yapılmadan önce üst kısmı zikzaklı dişler meydana getirecek şekle getirilir. Bu dişlere meslek dilinde "tırnak" denir. Bundan sonra taşın taban şekline göre (bu şekiller yuvarlak, köşeli, beyzi, yıldız biçimi olabilir) kaynak yapılır. Bu merhaleden sonra hazırlanan yuvaya taş yerleştirilir ve tırnaklar, zarar vermeden taşın üzerine yatırılır. Tırnaksız olanlarda ise taş yerleştirildikten sonra çelik kalem vasıtasıyla sıvanarak taşın durumu sağlamlaştırılır. Bu çalışmalar esere, renkli taşlardan dolayı çok güzel bir görünüş kazandırır. Gümüşe yapılan mıhlamalarda çoğunlukla mercan,

Alaturka mıhlama ve altın çakmalı miğfer ▶



akik, firuze, türkuvaz gibi taşların yanında çeşitli renkli camlar da kullanılmıştır.

Yine değişik tekniklerle yapılmış işlerdeki mıhlamaya dönelim ve önce savadlı bir işe nasıl mıhlama uygulanır, onu görelim. Maden üzerinde savad kanalları açılır; ancak savadlamaya geçmeden önce mıhlamanın çerçevesini hazırlamak lâzımdır. Savad'a kaynak ateşinin zarar vermemesi için bu işlem daha sonra yapılmalıdır. Taşa göre hazırlanmış olan astar zemine kaynak yapılır, taş taşevine yerleştirilir ve tırnakları devrilir veya kenarları sıvanır. Daha sonra da mutad savadlama yapılır.

Telkârî tekniği ile beraber kullanılan mıhlamaya gelince:

Burada tamamlanmış olan telkârî eserin öncelikle kendisinin bir astar gümüşe ayrıca kaynak edilmesi veya belli yerlerinden perçinlenmesi gerekmektedir. Bıı çalışma gerçekleştikten sonra daha önceden tasarlanan boşluklara yukarda anlattığımız şekilde kıymetli taşlar veya camlar yerleştirilir ve eser tamamlanmış olur.

Eskiden bu tür mıhlamalara özellikle kemer tokaları, muskalar, tepelikler, hamaylılar, kılıç kınları ve ibrik gibi eserlerde sıkça raslanmakta idi.

Günümüzde ise gümüş eserler üzerine bu tür mıhlama işleri yapılmamaktadır. Bunun başta gelen sebepleri, taşların çok pahalı olması, işlenmesindeki zorluk ve kemer tokası, ibrik gibi eşyaların artık yapılmamasıdır. Bu teknikle yapılmış çok güzel murassa eserler Topkapı Müzesi'nde bulunmaktadır ve çoğu altın üzerine zümrüt, elmas ve zebercet mıhlamalıdır.



Alaturka mıhlamalı şamdan



İki muhteşem işçilikli Kur'an cildi



Güherse

Kuyumculukta geçen bir tabir olarak "güherse" (güverse) Farsça, gevher (mücevher), âsâ gibi kelimelerin galat bir kullanılışıdır. Mana bakımından da "güher veya gevher gibi" anlamındadır. Kısaca "mücevher gibi" demektir. Umumiyetle gümüş ve altın eserlerin muhtelif yerlerine kondurulan küçük pırıltılı küreciklerdir.

Anadolu'da, bu küçük küreciklerin haşhaş kozaları içinde bulunan yuvarlak taneciklere benzemelerinden dolayı sanatkârlarca HIŞHAŞ (haşhaş) sanatı da denilmiştir.

Bir süsleme tekniği olarak maden sanatlarında eski çağlardan beri kullanıldığını görmekteyiz. Asil metallerin yapısında olan, eriyip soğurken kendisini toplama, yani kürecik hâline gelme hadisesi bu tekniğin bulunmasına sebep olmuş olabilir. Birçok konuda medeniyetlere beşiklik etmiş olan Mezopotamya, bu tekniğin bilinen en eski merkezidir. Oradan da bütün dünyaya yayılmıştır.

Bazan sevilen bazan da terk edilen bu teknik, Türklerin elinde çok gelişmiştir. Osmanlılar o kadar ileriye götürmüştür ki, bugün bile bu milimetrik kürecikleri gelişmiş tekniklerle yapabilmek imkânsız gibidir.

Geçmişten günümüze bu tekniğin uygulanmasında iki büyük zorlukla karşılaşılmıştır. Birincisi aynı çapta küreciklerin elde edilmesi, ikincisi ise elde edilen bu küreciklerin zemine kaynak yapılmasıdır.

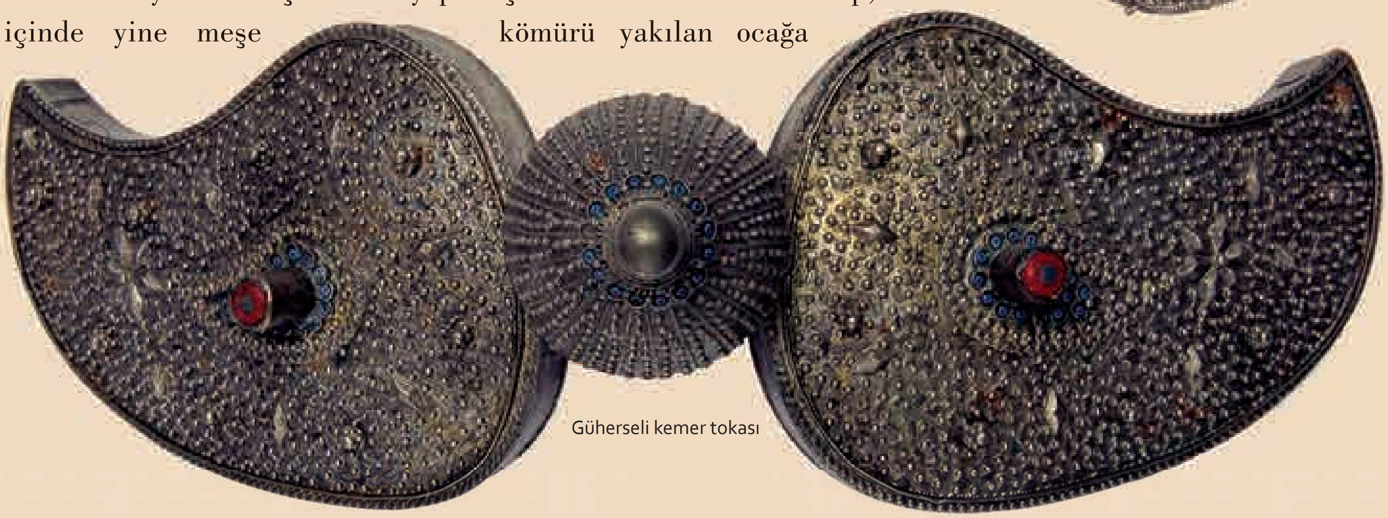
Osmanlılar bunu tekniğe hâkimiyet ve sanat kabiliyetleri ile çözmüşler ve dünya sanatına güzel eserler kazandırmışlardır. Birinci zorluğun giderilmesi için iki pratik yol bulunmuştur: Haddeden geçirilerek ince milimetrik teller hâline getirilen altın veya gümüş ince bir çivi üzerine aralarında boşluk bırakılmadan sarılır, daha sonra çividen boşaltılan tel sivri uçlu metal kesme makası ile ortasından kesilerek halkalar hâline getirilir. Bu halkalar eğimli amyant levha üzerine aralıklarla dizilir ve hamlaç ile ısıtılır. Isınırken kürecik hâline gelen halkacıklar yuvarlanarak içi su dolu kaba düşerler. Böylece aynı çaplı kürecikler elde edilir. Otuz, kırk yıl öncesine kadar bu uygulama üfleme borusu ile yağı giderilmiş ceviz kütük üzerinde yapılırdı. Güherse elde etmek için takip edilecek ikinci yol ise haddeden geçmiş telin mıstar tahtasında eşitlenip kesilmesinden sonra, aynı ısıtma yolu ile elde edilmesidir.



Güherseli tepelikler



Bu iki usul az sayıda güherse elde etmek içindir. Yüzlercesini elde etmek için ise şöyle bir yol takip edilirdi: Önce meşe kömürü alınır, bir havanda dövülerek toz hâline getirilir. Toz hâlindeki bu kömür içine daha önce aynı büyüklükte kesilmiş olan küçük gümüş parçacıkları iyice karıştırılır ve bu gümüş-toz karışımı demir veya kaim saçtan yapılmış bir kaba aktarılır. Bu kap, içinde yine meşe kömürü yakılan ocağa



Güherseli kemer tokası



sürülür. Kap içindeki kömür tozu ocakta yanan kömürün ısısı ile birleşerek kendi aralarındaki gümüşü kısa zamanda küre hâline getirirken birbirlerine de yapışmasını engellller.

Burada ustanın dikkati çok önemlidir. Ancak birçok klasik sanatlarda olduğu gibi ustanın tecrübesi, eski tabiriyle "mümarese" çok önemlidir.

Ocaktan alınan kap ince bir eleğe boşaltılır ve kömür tozu elenerek güherseler elekte kalır. Bu kürecikler zaç yağına boşaltılarak ağarmaya terk edilir. Şimdi sıra bu elde edilen küreciklerin zemine tutturulmasına yani kaynağa gelmiştir.

Bu işlemin yapılabilmesi için kaynak gümüşü nasıl hazırlanır, evvela onu izah etmemiz gerekiyor. Zira yazılı eserlerde kaynak hazırlama ve yapma işinin günümüze kadar anlaşılır bir izahı yer almamıştır.

Her madenin ve alaşımının erime dereceleri farklıdır. Bunun içindir ki bir madene aynı madenden bir parçayı kaynatabilmek için önce kaynak malzemesi hazırlanır. Mesela 900





Güherseli tepelik ve
toka detayları

ayar gümüşten güherseler kaynak yapılır. Bunun için ayrıca bir başka 1000 ayar gümüşe ayar indirmek için % 35-45 sarı (pirinç) katarak eritilir. Elde edilen bu düşük ayarlı gümüş, yüksek ayarlı gümüşe kıyasla daha çabuk erir. Buna ek olarak da hazırlanan bu kaynak gümüşü silindirden geçirilerek milimetrik levha hâline getirilir ve şeritler hâlinde kesilir. Bütün bu muameleler iki gümüş parçasını birbirine daha kolay kaynatabilmek veya bir başka deyişle kaynağın daha kolay yürümesi yani istenilen alana yayılması içindir.

Şimdi sıra gühersenin zemine yerleştirilip kaynak yapımına gelmiştir. Önce küreciklerin levha üzerinde yuvarlanmamaları için zeminde ucu sivri bir zımba ile nokta çukuru açılır. Açılan bu çukurlara, fırça ile, bir kap içindeki sulandırılmış tenekârlı (boraks) kaynak tozları sürülür, üzerinden alev dolaştırılır ve kaynak işi tamamlanır.

Bu, zor olduğu kadar sevimli de olan küreciklerle pek çok eser yapılmıştır. Müze ve meraklı toplayıcıların ellerinde bu teknikle yapılmış çok sayıda kemer tokaları, fincan zarfları, tepelikler, at koşumları ve kama kınları gibi pek çok eşya ve alet bulunmaktadır.

Not: Bu araştırmalarımda bana yardımcı olan İstanbul Kapalıçarşı esnafından Gaziantepli baba dostları Muharrem Özuslu, Burhan Öztop ve Mardinli İbrahim Asil beyefendilere teşekkür ederim.



Bir başka güherseli tepelik

Hakkâk'ın madene kazıdığı kimlik



Mühür

İlahi eyle abdin hayra alet,
Bihakkın mühr-i âlî-i nübüvvet
(Allahım mührü nübüvvet hakkı için kulunu hayra alet eyle)

Evet böyle yazıyordu "Esseyid Muhammed Tahir" Efendi'nin mühründe. Biz de Rabbü'l-Âlemin'in insanlığı hayra alet etmesi dileklerimizle konumuza geçelim.

Mühür; üzerinde isim, işaret, motif, ayet-i kerime, güzel sözlerden biri veya birkaçı ile (Altın, gümüş, pirinç vb. madenler) ve kıymetli taşlar zümrüt, ametist, akik, necef vb. üzerine; senet, mektub ve benzeri kâğıtlara basılmak için zemin üzerine ters olarak oyulmuş, kişinin alâmet-i farikası olarak kullanılan yüzük, kolye veya kösteğine asılı bulunan, her zaman yanında taşıdığı, küçük, sevimli nesnenin adıdır.

Mühürün ilk çağlardan beri kullanıldığı bilinmektedir: Etiler ve Mısırlılar gibi. Yahudilerde de Mühr-i Süleyman şeklinde kullanılmış ve şöhret bulmuştur.

Mühür doğuda olduğu gibi batıda da bilinmekte ve kullanılmakta idi. Eski Roma'da mühür itibarlı kişilere mahsustu. Anahtar ve kilidi tanımayan eski Avrupa kavimleri,

muhafaza edecekleri eşyaların üzerine, balmumu ile mühür vururlardı. Batı mühürlerinde yazı yerine çoğu kere resim veya armalar bulunurdu. Meselâ Jules Cesar'ın mühründe "Venüs" vardı.



Akik mühür

İslâmiyette de Hazret-i Muhammed (s.a.s.), civar hükümdarlara, İslâmiyet'i kabul etmeleri için yazdığı yazılarının altına "Muhammed-ün Resulullah" yazılı mührünü basardı. Bu mührü halifeler teberrüken taşırlardı; ancak Hz. Osman yüzük taşlı mühürü ellerini yıkarken kuyuya düşürmüş ve kaybetmiştir.

Hazret-i Muhammed'in (s.a.s.) civar hükümdarlara yazıp mührünü bastığı mektupların mealleri şöyledir (Topkapı Sarayı'ndaki mektub):

"Allah'ın Resulü Muhammed'den Kopt kavmi azizi Mukavkıs'a.

Sizinle bizim aramızda ortak olan söze gelelim. Hepimizin İlahı tek bir İlah'tır. O ilah önceki Peygamberi de beni de göndermiştir. (Eğer siz inancınızda samimi iseniz onların peygamberliğine inandığınız gibi bana da inanmalısınız.)"



Osmanlılarda ise mühürcülük-hakkâklık çok gelişmiş ve içinde birkaç sanat dalını barındıran şaheserler toplamı olmuştur. Meselâ güzel yazı yönünden Sülüs, Talik, Divanî yazı çeşitleriyle öyle şahane istifler yapılmıştır ki hayran olmamak elde değildir. Küçücük bir alana kişinin adı, soyadı ve diğer sözlerini güzel bir biçimde istifleyebilmek üstad, hattat ve hakkâkların hünerlerindendir ancak. Sanki yazı değil de birer güldestedirler. Yazıların etraflarında dolanan Rumî şekiller kıvrıla kıvrıla âdeta yazıyı kucaklarlar. Çarkıfelekler, pençler, sarmaşıklar, Yümni gülleri ne kadar da güzeldir! Saplarındaki zarif işçilik de ayrı bir hünerdir.

Osmanlı mühürleri, bazan mühür sahiplerinin mizacını, mesleğini ve meşrebini yansıtır bizlere; tarikat ehlinin tac-ı şerifi, kaptanın çıpası, tabibin ise "saadet düğümü" denen birbirine geçmeli iki yılanı bulunurdu.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde İstanbul mühürcü esnafından söz ederken hakkâkları üç kısımda mütalaa eder: Birinci kısma "Esnaf-ı hakkâkân" der ve onlar hakkında şu bilgileri verir: "35 dükkân 105 neferdir, pirleri Hakkâk Abdullah Yümni'dir. Üveys el-Karanî'nin kemer-bestesidir. Hazreti Resul'e hedayesiyle gelip Üveys el-Karanî'den kemer-besteliği makbul-i Resul oldu. Bunlar dükkânlarında akik-i Seylan, firuze taşı hâkederlerdi."



İki parçalı mühür. Nadir örnek

Hakkâk Fehmi Efendi'nin
kazıdığı nefis bir mühür



İkinci kısma "Esnaf-ı mühürkünan" derlerdi. Onlar hakkında şu bilgileri veriyor: "Pirleri Hazret-i Osman'dır. 35 dükkân 80 neferdir. Bunların Murat Han asrındaki ileri gelen ustaları Mehmet Çelebi, Rıza Çelebi, Ferit Çelebi nam kâmillerdir ki bir mühürü yüz kuruştan beş yüz kuruşa kadar kazırlar idi. Vüzera mühürlerini bunlar kazırlardı."

Evliya Çelebi mühürcülerin üçüncü kısmına "Esnaf-ı mühürkünân-ı sim heykel" ünvanını verir, onlar hakkında da şöyle der: "Bunlar gümüş mühür tılsımat kazır başka bir esnaftır. Akik-i Yemeniyi kazımazlar. Pirleri Hazret-i Ükkaşa'dır"

Evliya Çelebi'nin mühürcülerin piri olarak kaydettiği "Yümni" adı son devre kadar nüfuzunu/gücünü sürdürmüştür. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Hâk Sanatı hocası olan kişinin de adı Yümni idi. Dahası o zatın babasının da adı Yümni idi. Bu da bize geçmişe saygıyı, mesleğe saygıyı, üstada saygıyı göstermesi bakımından güzel bir misaldir.

Söz Yümni adından açılmış iken onunla ilgili bir hikâyeyi de nakledelim:

Baba Yümni İlm-i Simya'ya çok meraklı bir kişidir; niyeti de eskisi gibi topraktan altun elde etmektir. Bir yandan onu denerken bir yandan da mühür kazır.

Onun mühür yapmaktaki kabiliyetini duyan devrin zevk sahibi ileri gelenlerinden biri, bir gün Yümni'ye gelir ve ona birçok mühür siparişi verir ve "Sen bunları yap, ben de sana kimyada altun yapmayı öğretirim" der ve gider. Yümni uğraşır ve şaheser mühürleri sözleştikleri zamana hazır eder.

Mühürleri sipariş eden zat da adamları ile gelir ve mühürleri görür, beğenir ve Yümni'ye keseyle altın verir ve der ki: "Senin mesleğin altun, topraktan altun yapmayı neylersin" O günden sonra Yümni altun üzerine yazı kazan ve altun kazanan Yümni olur.

Zaman içersinde Yümni gibi nice namlı hakkâklar yaşamışlardır. Bunların varlıklarını, kazımış oldukları mühürlerin münasip bir yerine adetâ bir çiçek misali koymuş oldukları imzalarından anlıyoruz. Meselâ Fenni, Misli, Sami, Aşki, Zeki, Dânâ, Benderyan, Ali, Azmi gibi.

Diğer bütün mesleklerde olduğu gibi Osmanlı devrinde herkes istediği yerde ve zamanda mühürcü tezgâhını kuramazdı. Padişah tarafından



Hakkâk Yümni Efendi'nin
H.1315 tarihli güzel bir mühürü

Hakkâk Yümni Efendi'nin H.1279 tarihli bir başka güzel mührü ▶





Mühürcüler Kethüdası'na verilmiş fermanla belirlenen başkanın izni ile dükkân açılabilirdi ancak. Bu ferman son olarak sahaflardaki hakkâk Fehmi Efendi'de görülmüştür.

Osmanlı Padişahları güzel sanatların bütün dallarını koruyup himâye etmelerinin yanısıra bu işlerle bizzat kendileri de uğraşmışlardır. Hattat, müzisyen, sedefkâr padişahlar olduğu gibi hakkâk olanları da vardır. Mesela, I. Mahmud mühür kazır ve bunları el altından sattırır ve oradan kazanılan parayı yoksullara sadaka olarak dağıttırırmış. (Buradaki inancı ve inceliği tarife gerek yoktur herhalde.) Ayrıca Evliya Çelebi Seyahatnamesinin 2. cilt 91. sayfasında Trabzon şehrinden bahsederken şunları kaydetmekte:

"Esnaf-ı sanai-i meşhure-i Trabzon: Dünyada Trabzon'un kuyumcuları gibi üstad-ı kâmil zergeran (altın işleyen) yoktur, hattâ, Selîm-i Evvel burada doğup âlem-i sabâvetinde (çocukluğunda, gençliğinde) zernişancılık ilmini tahsil etmiş ve pederleri Bayezîd Han ismine Trabzon'da sikke kazımıştır; hakir bu sikkeyi gördüm. İşte o zamandan beri Trabzon'un kuyumcuları iştihar (şöhret) bulmuştur."

Mühürlerimizde güzel sözler de hayli yer tutar. Meselâ "Men sabera zafera" "Men dakka dukka" vb. sözlere çok rastlandığı gibi, kişinin mesleğinin yanında meşrebini de anlatan mühürler az değildir. Amasyalı Abdullah Efendi'nin mührü böylelerindendir:

İdüp hizmet tarik-i Kâdiri'ye bekledi dergâh
Olup nâmı Celâl-zâde o na'l-bend
doktor Abdullah bin İbrahim Agâh 1318

Konumuzu yine manzum mühüre misal olarak Türk hakimiyeti altında Orta Macaristan krallığı yapmış olan Tökeli İmre'nin mührüne kazınan ibareyle noktalayalım:

Muhibbim, mutîim, hazırım emre
Kıral-ı Orta Macarım, ki namım
Tökeli İmre

Akik, necef ve kantaşından yapılmış çeşitli mühürler

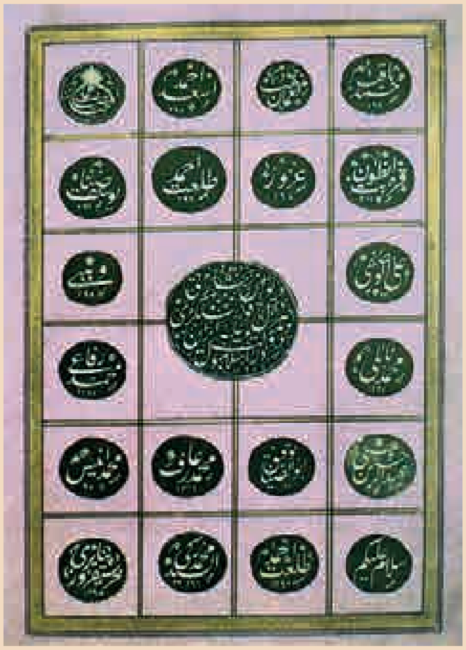


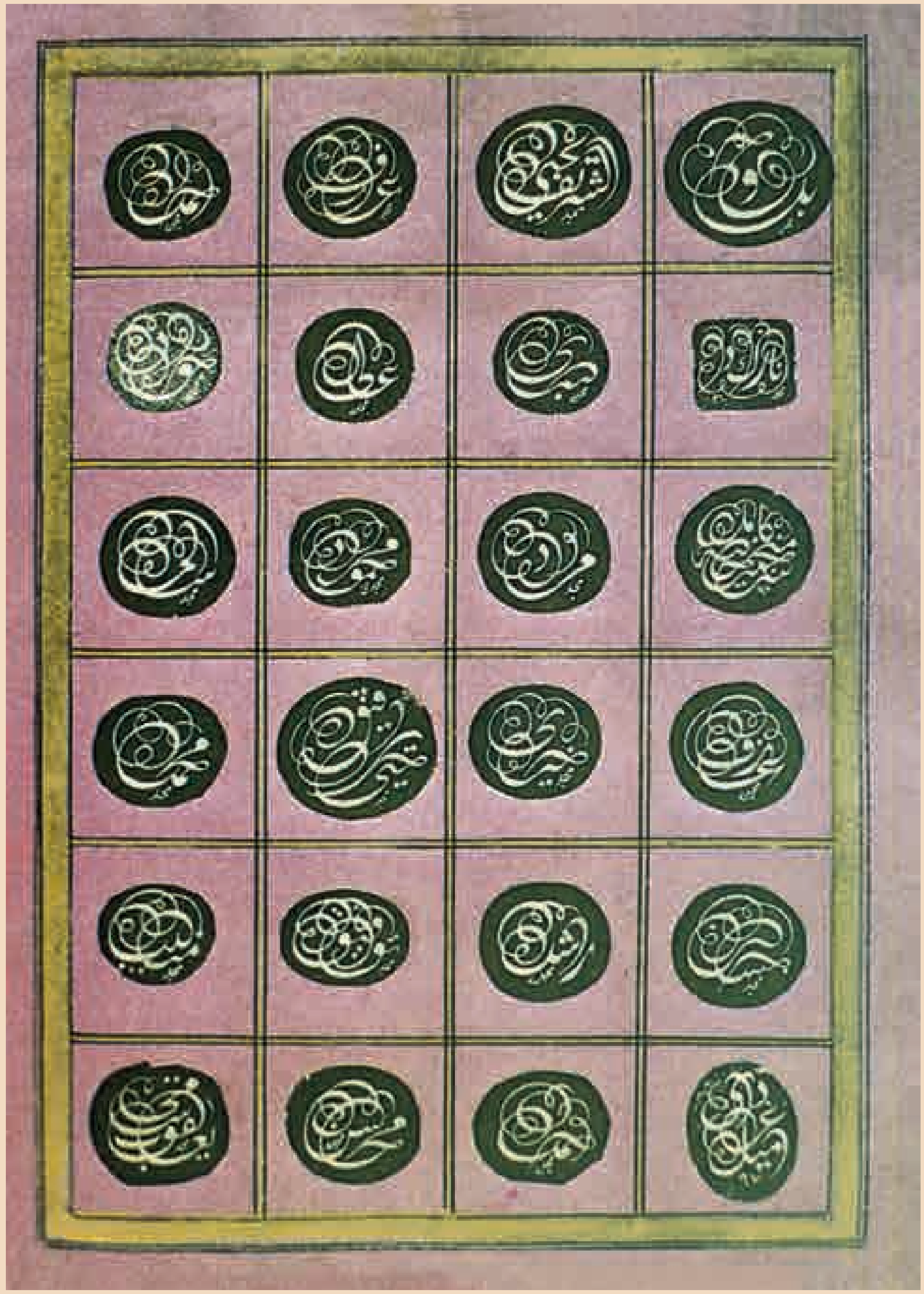
İdâre-i Düyûn-ı Umumiye mührü





Parçalı mühüre bir başka örnek





Hakkâkların kazıdığı mühürleri vurdukları defter sayfalarından örnekler

مكهٔ مكرمه شرفها الله تعالى اهاليسى اليوم اتفاق ودر مكه بعض ذوات برمعنا ارباب وظيفه حرمدن طفانه مكرمسنه محبوع مقدار كنددر حذا اسم وشهرتلرى سبيله تنظيم اولنان دفتردر

۱ حرم شريفده بولنان اغوالرك شيخى يحيى اغا
٥٠٠
٧٨٠ اغوات بصيره وارد ٢٩ ٢٠
١٢٨٠
بيك ايكى يوز سكسان غروشه

۲ باب حرمده رؤساى خدام شيخى رئيس زاده محمد على عبد الله افندى
رئيس عبد السلام
٦٠٠
التى يوز غروشه

۳ شيخ محمد جان ده قفار بخارى محدوم شيخ محمد سعيد حضرتلرى
٧٠٠
يدى يوز غروشه

۴ البانى زاده عبد القادر محدومى شيخ حسن افندى
١٥٠
يوز اللى غروشه

۵ حرم شريف سقايان رئيسى سليمان افندى
١٠٠
يوز غروشه

۶ حرم شريف اغالرندن احمد اغا
١٠٠
يوز غروشه

۷ حرم شريف مدرسلرندن حسين محدومى سعيد افندى
١٠٠
يوز غروشه

۸ عبد الله ابو بكر محيى البسيونى افندى
٥٠
اللى غروشه

۹ موره وى شيخ عبد العزيز افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۰ حرم شريف مدرسلرندن حسين افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۱ باب علده شيخى زاده داماد شيخ عبد الغنى حافظ افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۲ شيخى زاده شيخ على محدومى شيخ محمد افندى
٦٠٠
التى يوز غروشه

۱۳ محمد يحيى بن ابو بكر محيى البسيونى افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۴ محمد عمر بن ابو بكر محيى البسيونى افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۵ حرم شريف مدرسلرندن اغوات حرم خدامى حافظ محمد بن سليمان افندى
٥٠
اللى غروشه

۱۶ حرم شريف شيخى ابو بكر محيى البسيونى افندينك كريمه‌سى خديجه خانم
٥٠
اللى غروشه

۱۷ شيخ محمد حسين زاده قضا زاده محمد على افندى
٢٥
يكرمى بش غروشه

۱۸ باب قطبى مكه درويش محمد افندى كريمه‌سى امينه خانم
٧٥
يتمش بش غروشه

۱۹ شيخ حسن عجيمى زاده شيخ ابراهيم عجيمى افندى
٥٠
اللى غروشه

۲۰ شهيد محمد پاشا مدرسه‌سنده مقيم موره وى شيخ مصطفى بن اسمعيل افندى
١٠٠
يوز غروشه

۲۱ باب زياده‌ده مكه موره وى زاده شيخ عبد الرحيم وعبد الرحمن افنديلر وخديجه وام كلثوم خانملر
٢٠٠
ايكى يوز غروشه

۲۲ موره وى حاجه خديجه خانم
١٠٠
يوز غروشه

۲۳ موره وى زاده مصطفى افندى كريمه‌سى عايشه خانم
١٠٠
يوز غروشه

۲۴ مالكى مفتيسى قطب ودلال السيد عبد الله كبيدى افندى
٥٠
اللى غروشه

۲۵ السيد عبد الله الكبيرى زاده حافظ احمد افنديك همشيره‌سى غاليه خانم
٥٠
اللى غروشه

۲۶ مالكى مفتيسى قطب ودلال السيد سليمان افندى
٥٠
اللى غروشه

۲۷ مرحوم قطبى زاده عبد الحى محدومى شيخ محمود واحمد افنديلر
٥٠
اللى غروشه

۲۸ مالكى مفتيسى سليمان افندى محدومى سيد حافظ محمد سليم افندى
٢٥
يكرمى بش غروشه



Fincan Zarfları

Zarf ile mazruf, Birincisi "kılıf, örtü..." mânâsında, ikincisi "kılıfın içindeki şey, öz, içyapı" demek. İnsanoğlunun, kendi değer ölçüsüne göre, kimi zaman birinciye, kimi zaman da ikinciye meylettiği ya da her ikisine birden değer verdiği iki unsur. İşte öyle bakış açıları ki, bir yandan insanın hayat felsefesini belirlerken, öte yandan da bir sonuç olarak, toplumun düşünce yapısını ortaya koyuyor.

Osmanlı Türk'ü, Yemen'den getirdiği kahveyi içmek için fincanı kullanırken şu düşünceyi de üretmekten geri kalmadı: Hem fincanın korunması hem de elimin yanmaması için ne yapmalıyım? Bu düşünce, o çok ince sanat eserini, fincan zarflarını ortaya koymakta gecikmedi. Ve A' lardan Z' lere değin, en mükemmel olana ulaşabilmek için girişilmiş bir araştırmanın ürünüydü bu. İçtiğimiz, yediğimiz şeyler ne kadar lezzetli, ne kadar nefis olsa da, içinde sunuldukları kabın bu hizmette büyük bir rolü vardır. Gerçekten bir yiyecek ve içecek kabının yenilen ve içilenin tadını arttırmakta belki hiç

bir rolü yoktur. Salt psikolojik bir değerlendirme de olsa, bu gerçeği bir kenara atmak mümkün müdür?

Kahve, İslâmlığın doğuşundan sonra Kâbe'yi ziyarete gelen Habeşistan'lı hacılar aracılığıyla Mekke'ye getirilir; bu hacılar uzun yolculukları sırasında dinç kalabilmek için kahve denilen bitkinin çekirdeklerini kaynatıp suyunu içmektedirler. Onlar da bu içkiyi çobanlardan öğrenmişlerdir. Söylentiye göre, çobanlar keçilerinin, kahve bitkisini yedikleri zaman daha bir hareketli olduklarını görmüşler ve kendileri de yorgunluklarını gidermek için çekirdekleri kaynatıp suyunu içmeye başlamışlardır. İşte bu bitki çekirdekleri, değişik hazırlanış ve takdim şekli ile âdeta Türkler tarafından ikinci kez keşfedilmiştir. Türk hacıları aracılığıyla İstanbul'a getirilen ve burada üne kavuşan kahve, Türk devlet adamları (elçiler vb.) ve yabancı devletlerin İstanbul'daki temsilcileri tarafından kendi ülkelerine tanıtılmış, böylece dünyaya yayılmıştır.

Kahveden sonra kısaca kahve fincanlarından da söz açmak yerinde olacaktır. Bilhassa kahve içmek için kullanılan fincanların değişik malzemeden yapılmış türleri vardır.

Bu arada toprak, çini, porselen, cam, ahşap fincanları sayabiliriz. Düne kadar fincanlar kulpsuz yapılırdı.

Üzerleri nakış işlemeli lüleci çamurundan fincanlar sanat değeri yüksek kaplardır. İznik ve Kütahya atölyelerinde üretilen çok zarif çini fincanların yanısıra Türk zevkine uygun bazı fincan türleri de Çin'de ve Avrupa'da (Saks ve Sevr) Osmanlılar için üretilmiştir.

Konu başlığımız olan fincan zarflarının imal sebebi ise kendine has lezzeti, uyarıcı ve dinlendirici özellikleriyle her zaman aranan ve zevkle içilen kahvenin incecik fincanını hem korumak, hem de elin yanmamasını sağlamaktır. Fincan zarfları, gerek yapıldıkları malzeme ve teknikler, gerekse ait oldukları devri ve bölgeleri yansıtmaları bakımından



Fincan zarfı örnekleri

değerli eserlerdir. Hem de öylesine değerlidirler ki, kahve fincanları ve zarfları ile birlikte diğer müştemilâtı da içine alan eserlerle müzeler bile kurulabilir. Gelgelelim, milletimizin ruhundaki ince sanat zevkini böylesine güzel yansıtan sanat eserlerimiz birkaç derleyicimizin çabası dışında alâka görmemiştir. Bu kayıtsızlık, nice sanat eserinin potalarda eritilerek külçe madene dönüşmesi sonucunu doğurmuştur. Buna ne kadar vahlansak yeridir.

Fincan zarflarını yapıldıkları malzeme türlerine göre üç grupta toplayabiliriz:
1-Madenlerden yapılanlar (gümüş, pirinç, bakır, altın)

2-Sert ve hoş kokulu ağaçlardan yapılanlar (abanoz, kuka, ödağacı)

3-Bağa, fildişi, boynuz gibi maddelerden yapılanlar.

1- Madenî zarfların yapımında başlıca beş teknik uygulanır,
a) Kakma b)Kalem işi c)Telkâri d) Tombak e) Mıhlama

Ayrıca bunların dışında başka teknikler de uygulanır: Savatlı, mercanlı, değerli taşlarla kakmalı zarflar...

a) Kakma fincan zarflarının yapımında, önce maden 1 ya da 1,5 mm kalınlığında levha hâline getirilir. Eldeki mevcut fincana göre zarf iki şekilde yapılır. Ya döve döve madene fincanın şekli verilir ya da fincan modeline sarılan maden, kaynak yapılır. Fincanın formunu almış olan madenin içi soğuyunca katılaşan zift ile asfalt+horasan+parafin karışımı ile doldurulur. Bu malzeme çelik kalem darbelerine karşı koyarak madenin içe doğru çökmesini engeller. Daha önceden hazırlanmış desenler zarfın üzerine çizilerek geçirilir. Değişik kalınlık ve şekillerdeki çelik kalemler aracılığıyla zemin dövülerek çökertilir, desen zemini çukurda, kendisi yukarda kalır. Kakma işi tamamlandıktan sonra karışım ısıtılarak başka bir kaba boşaltılır. Gerekiyorsa, iç kısımda da kakmalar yapılarak, şekiller daha belirgin bir hâle getirilir. Üst kısmı tamamlanan zarfa, dik durması için, yine aynı teknikle, gövdeye vida ile bağlanmış ayak yapılır. Bu teknikte altın ve gümüşün (en çok kullanılan gümüştür) yanısıra, ucuzluğundan ötürü bakır ile pirinç de kullanılmıştır. Bunlara da yukardaki gibi kakma işi uygulandıktan sonra ayrıca tombak yapılır. (Maden, oksidlenmesini engellemek için cıvalı altın ile kaplanır, bu işin uygulandığı eserlere tombak denir.)

b) Kalem işli zarflarda ise kakma tekniği ile yapılan şekiller bu kez ağızları çok keskin çelik kalemlerle oyulup boşaltılarak üretilir. Bu sanatı iş edinmiş ustalara “kalemkâr” denirdi.



Telkârî fincan zarfı

Kalemkârlar, âdeta gravür çalışırcasına, çok ince kanallar açarak madeni oya gibi işlerlerdi.

c) Telkâri zarfların yapımında ise önce maden 1 mm. kalınlığında tel hâline gelinceye kadar haddeden geçirilir.

Bu teller, isteğe bağlı olarak, hasır örgüye dönüştürülür, daha sonra fincana uydurularak uçları kaynak yapılır. Bunun dışında düşünülen şekillerin özelliklerine göre tellere çeşitli biçimler verilir, daha sonra bu şekiller birbirlerine kaynatılarak fincanın şekli ortaya konur.

2- Sert ve hoş kokulu ağaçlardan üretilen zarfların ne yazık ki büyük bir bölümü, malzemenin dayanıksız ve çabuk kırılabilir olmasından ötürü, günümüze kadar gelememiştir. Güzel desenleri, hoş kokuları sebebiyle tercih edilen bu zarfların üzerlerine bazen ince gümüş levhalardan kıl testeresiyle kesilmiş şekiller mıhlanır, ağızlarına da, çatlamamaları için gümüş tel geçirilirdi. Ayrıca, malzeme olarak kullanılan ağaçtan, kabartmalar da yapılırdı. Tornanın henüz kullanıma girmediği devirlerde bu zarflar ya oyularak ya da kemane ile yapılırdı.

3- Bağa, fildişi ve boynuz malzemeli zarflar, ayrıca hüner gerektirirdi. Bağa (kaplumbağa kabuğu) ve boynuz malzeme için önce fincanın madenden ya da sert ağaçtan dişili erkekli kalıpları hazırlanır, levha hâline getirilmiş boynuz ya da kabuk sıcak suda yumuşatılır, yumuşatılan bu malzeme, kalıplar arasına sıkıştırılarak soğumaya bırakılırdı. Bu malzemeler üzerine bazen altın veya gümüş kakmalar da yapılırdı. Fildişi zarflarda ise uygulama tıpkı ağaç zarflardaki gibiydi. Ancak, fildişi değerli bir malzeme olduğundan, daha bir itinalı kabartma nakışlarla bezenirdi.



Delik işli fincan zarfları



Tombak fincan zarfı



Gençler kahve keyfinde



Seramik üzerine gümüş sıvama İstanbul manzarası

Böylesine zevkli ve birer sanat eseri niteliğindeki işlerimiz yerine, günümüzde pek çok evin büfesini uydurma biblolar süslemektedir. En küçük bir sanat değerine bile sahip olmayan, üstelik hiçbir işe de yaramayan bu biblolar, ancak, sanat zevkimizin ne kadar gerilemiş olduğunu göstermeleri bakımından dikkate değer. Oysa, eski Türk evlerinde vitrinleri süsleyen, el emeğiyle ve sanat zevkiyle işlenmiş o zarif ve güzel zarflar, konukları ağırlamak gibi an'anevî bir işi de üstleniyordu.





Tepelik

Tepelik, kadın fesleri üzerine dikilen veya doğrudan doğruya saç üzerindeki tülbent üzerine yerleştirilen, çoğu kez gümüşten, bazan da altından yapılan baş süsü idi. Fes'i tamamen veya kısmen örten tepelikler daha çok düz, kubbeli ya da hamam tası şekillerinde olurdu. Ayrıca bu tepeliklerin üzerleri çeşitli tekniklerle tezyin edilirdi.

Anadolu kadını nişan, kına gecesi ve evlilik gibi mutlu günlerin eğlencelerinde tepeliği ile bir başka güzeldi.

Örgülü saçları beline inen genç kızlar, yüzyılların şekillendirdiği tepeliklerini çeyiz sandıklarından çıkarır, evlenen arkadaşlarının mutluluğuna iştirak ederlerdi.

Tepelikler çok defa yapılıp kullanıldıkları bölgelerin karakteristik vasıflarını taşırlardı. Bazı varlıklı ailelerin büyük şehirlerdeki ünlü ustalara yaptırdıkları tepelikler ise ayrıca dikkati çekerdi.

Toprağına, örfüne ve çevresine bağlı olan Anadolu insanı mutluluğu hep evinde aramış, diyar-ı gurbete itibar etmemiştir. Onun neticesi olarak da imkânlarını zorlamış, yeni yeni teknikler bularak onları geliştirmiştir. Böylece elindeki malzemeyi en güzel şekilde değerlendirerek kendi yöresine has, özde aynı, biçimde farklı eserler ortaya koymuştur.



Alaturka mercan mıhlamalı tombak tepelik

Onun içindir ki birbirine yakın iki şehirde bile çok farklı tepelikler yapılmıştır. Meselâ Van'da sevadlı tepelikler meşhur iken, Bitlis'te gümüş kakmalı ve ortası sivri olanları hâkimdi. Biraz daha içerilere, Mardin'e gelindiğinde telkâri tekniği ile yapılmış, boşlukları güherseli tepelikler dikkati çekerdi.

Telkâri ve güherse beraberliği sanki tavus kuşunun kanatlarını açması gibi güzel bir etki meydana getirirdi. Tombaklanmış tepelikler ise güneş altında bir başka görünür ve parıltılarıyla göz kamaştırırlardı.

Akdeniz ve Ege yörelerimizde tepelikler umumiyetle kakma tekniklerinde olup, diğer kakmalardan motif farklılıkları ile ayrılırlardı. Fesin tepesine tamamen oturan ve tepe yuvarlağı genişliğinde olan tepeliklerin yanı sıra bazıları kubbeli olup, etrafındaki zincirlerden gümüş paralar sarkardı. İç Anadolu'da, bilhassa Sivas yöremizde, gümüş paralar zincirsiz olarak doğrudan doğruya fesin üzerine, aralarında boşluk kalmayacak ve üst üste gelecek biçimde dikilir ve fes böylece gümüş paralarla kaplanmış olurdu.

Bir de ferâhi denilen, fesin üst tablasına dikilerek muntazam ve kalıplı durmasını sağlayan madenî yuvarlak plakalar vardı.

Bilhassa kadın ferâhileri, erkeklerinkinden farklı olarak çoğu kere tezyin edilmişlerdir.

Çeşitlerini saymakla bitiremiyeceğiniz tepeliklerin bir başka güzel ve değişik şekli de Gaziantep ve Maraş yörelerinin gelin feslerinde görülmektedir. Bu fesler ince sim tellerin altın yaldızlanmasından sonra fesin tamamının, hiç boşluk bırakmadan nakış nakış işlenmesi ile yapılırdı. Bu yöreye has olan gelin feslerinin bazılarından sim örgülü püsküller sarkar ve uçlarında pullar bulunurdu.



Maraş işi gelin fesi










Değişik teknikte ve değişik yörelerimize ait tepelikler

Zamanın yörük beylerinden çocuğu çok seven biri, her doğumda eşine, doğurduğu çocuk kız ise gümüş, erkek ise altın tepelik hediye edermiş. Hanımı da doğumun zorluğuna rağmen altın tepelikten vazgeçemiyeceğini şöyle dile getirirmiş:

"Her yıl doğurup bıksam, usansam gebelikten

Vazgeçmem ağam ben bu altın tepelikten."

Zaman geldi, tepeliklerden vazgeçildi. Takanlarınca bir müddet sandıklarda saklanan bu eşyalar, onların torunlarınca lüzumsuz görülüp, plastik kap kacakla değiştirildiler. Onları satın alanlar ise en yakın gümüşçüye hurda fiyatına devrettiler.

Yeni alıcılar bulunamadığı için eritilip külçe hâline getirilen, dünkü sanatlarımızın bu baş tacı temsilcilerinin, böylece, söyleyen dilleri de söylemez oldu.



Gaziantep yöresine ait bir tepelik

Tepelikli bir kız çocuğu ▶









Tılsımdan Takıya

Boyuna çapraz veya normal olarak asılan, üçgen, kare, dikdörtgen veya yuvarlak, bazen yıldız şeklinde, dendanlı ve başka şekillerine de rastlanan birtakım mahfazalar vardır. Umumiyetle Asya kavimlerinin kullandığı bu takılara Türk hayatında da rastlıyoruz.

İnsanlar maddî veya manevî birtakım dileklerinin gerçekleşmesi için kendisinde çeşitli güçlerin bulunduğuna inandığı kimselere başvurmuşlar onlar da ya çeşitli şekiller çizerek veya yazılar yazarak üzerlerinde taşımalarını tavsiye etmişler. İşte böylece tılsım veya tılsımat doğmuş.

Güzel görünmek her insanın içinde taşıdığı, yaradılışından gelme bir duygudur. Dolayısiyle insanoğlu beğendiği, kendisini güzel göstereceğine inandığı her nesneyi vücudunda taşımağa, bulundurmağa veya takmağa çalışmıştır.

Başlangıçta iki farklı yolla şekillenen bu hâdise zamanla müşterek bir noktada düğümlenmiştir. İnsanlar medet umdukları çeşitli büyü ve tılsımları kıymetli madenlerle kaplayarak üzerlerinde taşımaya başlamışlardır.

Biz burada tılsım ve büyünün mahiyeti hakkında konuşmayacağız. Bu mesele başka bir konudur. Üzerinde duracağımız husus tılsımın muhtevası değil zarfıdır. Bir başka ifadeyle, çeşitli maksatlarla yazılmış ve taşıyan tarafından büyük bir dikkatle korunmağa çalışılmış "hamaylı" ve "muska" denilen takıların madenî kısımlarının Türk sanatı yönünden arzettiği ehemmiyet üzerinde durmak istiyoruz.



Bir tılsım takı

Anadolu'nun bazı bölgelerinde çocuk doğduktan bir müddet sonra ona muska yazdırıp takarlar. Bazen de hastalıktan, cinlerden, perilerden korunma vesilesi ile muska takıldığı görülmektedir. Kinin bulunmadan önce sıtma hastalığı yer yüzünde çok salgındı. Birtakım insanlar sıtmadan korunmak için de muska yazdırmışlardır. Hatta bazı nüktedanlar işin kolayını bulmuşlar ve:

"Sıtma, bu adamı tutma!" gibi dilek cümlelerini muska diye yazmışlar.

Sıtmanın o adamı tutup tutmadığını bilmiyoruz ama, kendisine yazılan muskadan bir fayda gelmediğini anlayan biri de:

Muskan maraz-ı aşka şifâ vermedi hiç
Ey şeyh-i kerâmet-fürûş ez de suyun iç

(Muskan aşk hastalığına hiç şifâ vermedi; ey keramet taslayan şeyh, muskanı ez de suyunu iç) deyip muskayı yazanın yüzüne fırlatıvermiştir.

Muska için sözlükler; Arapça yazılı şey demek olan "nusha"dan dilimize galat olarak geçmiştir, diyor. Halk arasında, hastalığa ve nazara karşı önleyici bir rolü olduğuna inanılan muska, hoca tarafından uzun, şerit biçiminde bir kâğıda yazılırdı. Sonra onu devire devire katlayarak eşkenar üçgen şekline sokarlardı. Su ile temas etmemesi için, balmumuna daldırılmış bir bez parçası arasına tekrar sarılır ve bunun da üzerine deri geçirilirdi. Her iki ucuna bağlanan "kaytan" denilen örgü ipi ile boyuna asılır veya elbiseye dikilirdi.



Ermenice yazılı Armudî gümüş tılsım takı

"Hamaylı" kelimesi de "muska" gibi Arapça'dan dilimize geçmiş bir kelimedir. Aslı "hamâil"dir. "Kılıç bağı" mânâsına gelen hamail, zamanla bir süs unsuru haline gelmiştir.


gümüş tılsım takı

Türkler başka dillerden aldıkları "nüsha" ve "hamâil" gibi pek çok kelimeyi kendi dil zevklerine göre "muska" ve "hamaylı" yaparak hayatlarının bir parçası hâlinde asırlarca yaşatmışlardır.

Muska mahfazalarının çoğu gümüşten yapılmıştır. Üzerleri de kakma tekniği ile işlenmiştir. Bu gümüş kakmalar çeşitli desenlerle bezenirdi. Desenlerinin ve kakmaların çeşitli yerlerine mercan veya renkli taşlardan mıhlamalar yapılır ve onlarla muskaya ayrı bir güzellik kazandırılırdı. Muskaların kalem işi ile işlenmişlerine de rastlanmaktadır.

Hamaylılar da kare, dikdörtgen veya yuvarlak biçimlidir. Bu tür hamaylılar daha ziyade Doğu Anadolu bölgesinde ve bilhassa Van'da savat tekniği ile yapılmışlardır. Ekseriyetle cami, çiçek demeti ve Osmanlı armaları ile süslenen Van işi hamaylılar, âdeta kara kalem ile yapılmış resim gibidir ve her zaman aranagelmiş işlerdendir.

Muskaların ve hamaylıların telkârî olanları ayrı bir zarafettedir. Ancak, telkârînin arasından su sızmaması için teller bir levha üzerine kaynak tekniği ile raptedilmiştir.


Tılsım mühür

Muska ve hamaylıların üçgen, kare ve dikdörtgen olanlarının üst kısımlarında sürgülü kapakçıklar mevcuttur. Bu kapakçık çekilerek mahfaza açılır ve içine yazı yerleştirildikten sonra tekrar sürgülenir. Sürgünün üstünde ve hamaylının yan kenarlarında bulunan halkalara bazen zincir takılarak boyuna asılır.

Hamaylı zincirleri de ayrı güzellikte olurdu. İnşallah başka bir eserimizde onlardan da söz etme fırsatı doğar.

Hamaylı ve muskanın şekli ne olursa olsun erkekler tarafından takılanların dışında alt kısımlarında bulunan bir sıra halkaya bazen kısa zincirler asılır, onların uçlarına da gümüş beşlik veya ikilik paralar takılırdı. Usta bazen,



para yerine, kendi yaptığı ve pul tabir edilen küçük gümüş levhalar da takardı. Bilhassa sevinç günlerinde takılan bu takılar, kullananın vücut hareketleriyle birbirine değer ve şıngırtılı sesler çıkarırdı.

Eski devirlerde muskalar pehlivanların da âdeta alâmet-i farikaları olmuştur.

Başlangıçta sadece tılsım maksadıyla yazılan yazıların muhafazası için yapılan muska ve hamaylı mahfazaları zamanla, hanımların güzel görünmek için yaptırdıkları ve daha sonra da içine bir şeyler yazdırdıkları takılar oluvermiştir. Yenisini yaptıramayan bazı ailelerde ise gençler, düğün dernek zamanı büyüklerinin hamaylılarını takarlardı. Zamanla hamaylı takmak türkülerimize girmiş, âşık sevgilisine:

"Hamaylı boynundayım
Orda değil burdayım
Aç gözün karşındayım" deyivermiştir.

Günden güne kendisinden uzaklaştığımız pek çok güzel sanat geleneğimiz sırasından muska ve hamaylı mahfazaları da sırf gümüşüne tamah edilerek hovardaca, bir hurda gibi potalarda eritilmiştir. Müzelerimizde daha yeni yeni bir etnoğrafya malzemesi hükmünde sayılan bu sanat eserlerimizin kıymeti yeterince anlaşılamamıştır. İstanbul Kapalıçarşı esnaf ve sanatkârları da geçim kaygısı ile çoğu çeşitli sebeplerle yıpranmış ve aşınmış, muska ve hamaylı mahfazalarını ya parçalamakta veya başka şeyler



Başka bir gümüş tılsım takı



İnsana, yine olsa da taksak dedirten zerafette gümüş muska

yaparak değerlendirmektedir. Bilhassa başka tür işlerde kullanılan orijinal sanat eserlerinin ilk şekli bozulmaktadır.

İşin bir başka üzücü yanı ise Anadolu'yu gezdiğimiz zaman karşımıza çıkmaktadır. Sanki oralarda Türk kültürü hiç yaşanmamış, oranın hakikî sahipleri yerlerini terk etmiş ve onların yerine başka bir kültürden insanlar gelip yerleşmiş gibi manzaralarla karşılaşırsınız.

Muhtevasıyle halk kültürünün, mahfazasıyle de öz sanatımızın konusu olan muska ve hamaylıların elde mevcut olanlarının bundan sonra korunması dileklerimizle ve Tuhfe-i Hattatîn'de kaydedilen bir nükte ile yazımızı tamamlayabiliriz:



Takılarımızın büyüsüne kapılmış bir Avrupalı

Devrin Amasya "subaşı"sı "Benim tazım valinin tazısını geçşin, tavşanı onunkinden önce kapsın" diye köpeğine muska yazdırmak için, hediye olarak bir okka da et getirip Şeyh (Hattat Şeyh Hamdullah)'in babasını aramış. Şeyh, babasının orada olmadığını söyleyince sipahi çok üzülmüş. Bunun üzerine Şeyh, adamın elinden eti alıp "Üzülme, ben de muska yazmağa mezûnum" deyip bir kâğıda bir şeyler yazmış.

Sultan II. Bayezid Amasya'da vali iken tazı yarışları yapılırmış. Bir sipahi "Bunu köpeğinin başına bağla" diyerek sipahiye vermiş. Yarışta, sipahinin tazısı, valinin tazısını geçip de tavşanı kapınca herkes şaşırmış. "Acaba, muskada ne yazılı?" diye bir merak başlamış. Sonunda muskayı açıp yazılanı okumuşlar. Meğer Şeyh: "Tamah ettim etine muska yazdım itine..." diye başlayıp üst tarafını da münasip bir şekilde getirmiş.





Muska, üçgen takılar içleri yazılıdır





Mineli ve alaturka mıhlamalı analı kuzulu muska





Buhurdanlar

Aklın yolu birdir sözü iyiyi, doğruyu ve güzeli arayan insanlar için yüzyıllardır hep buluşma noktası olmuştur. Meselâ birbirlerini hiç tanımayan cemiyetlerin, başka başka ırk ve ülkelerden olmalarına rağmen "Tanrı" kavramında birleşmeleri çok manâlıdır. İnsanların toplu hayata geçmeleri ve bir mekân altında toplanmaları da hep akıl yolu durağında buluşmalarındandır.

İşte, insanların bir araya geldiklerinde, terleme ve diğer fizikî sebeplerle yaydıkları kokular, geçen zaman zarfında içinde bulundukları kapalı alanın havasını teneffüs edilemez hâle getirir. İlk çağlardan günümüze kadar değişik milletler ve dinlerden olan insanlarca, yakıldığı zaman güzel koku çıkaran buhur (öd ağacı, misk, lâdin gibi ağaçlardan kıyılarak yapılan karışım) keşfedilmiş ve buhurun yakılması için de buhurdan icad edilmiştir.

Yukarıda anlattığım sebeplerden dolayı buhurdanı bir millete mâl etmek, şu milletten şu millete oradan da şuraya geçmiştir demek, kim olursa olsun menşeini kendisine bağlamak fanatiklik olur kanaatindeyim. Afrikalı, Asyalı, Avrupalı, Amerikalı kavimler, Budisti, Musevisi, Hristiyanı, Müslümanı ve hatta ilkel kabileleri buhuru dinî ve din dışı maksatlarla kullanmışlar ve kullanmaktalar. İşte aklın yolu birdir durağındaki buluşmadan, Müslüman Türkler de payını almış, özünü ve biçimini kendi dinî ve sosyal hayatının ihtiyaçları istikametinde şekillendirerek güzel eserler vücuda getirmiştir.

"Buhûrdân" kelimesi, Arapça "buhûr" kelimesine Farsça -dan eki getirilerek elde edilmiştir. Türkçesi "tütsü"dür. Tütsü milletlerin kabile oldukları devirlerde bulunmuş ve ilk din ve büyü âyinlerinde kullanılmıştır. Bu hoş kokulu ağaçlardan buhur yakma hadisesi daha sonraki semavî dinlerde de yerini bulmuştur.

Türklerde tütsüyü bütün tarihleri boyunca görmek mümkündür. İslâm dîninin yayılması ile onu kabul eden Küçük Asya Türklerinin Anadolu'da kurmuş oldukları Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde buhur, özellikle dinî günlerde ve toplantılarda âdet olmuştur.

Buhurdana mangalın çok çok küçültülmüş bir şekli olarak bakabiliriz. Ancak mangaldaki kömür yerine buhurdanda buhur yakılır ve yine mangalda olduğu gibi kubbe biçiminde, hava teneffüsü için delikleri olan bir üst kapak kullanılır. Alt teknesinde yanan buhur üst kubbenin deliklerinden koku yayar. Buhurdan biçimleri genellikle yapıldıkları devrin mimarî özelliklerini de taşırlar. Yine buhurdanlarda biçim olarak meyva şekilleri çok kullanılmış olup, çam kozalağı ve haşhaş kapsülleri formlarına da sık rastlanır.

Birçok sanat dalımızda olduğu gibi buhurdanların büyük bir kısmı gümüşten yapılmış olup, en çok kullanılan usul ise gümüş kakma (dövme) ile delik işi teknikleridir. Bu teknikte önce dövüle dövüle levha haline getirilen gümüşe daha sonra, tasarlanan ana formu elde etmek için çeşitli çekiç ve örslerde, âdeta elde tutulan bir âbide maketi gibi şekil kazandırılır. Daha sonra kakmacı ustasına gönderilen buhurdan içine zift doldurulduktan sonra ustanın hünerli ellerinde üzeri tezyin edilir ve sonra kubbesine çelik kalemlerle delik işi yapılır. Kakma yapılmadığı hâllerde kalemkâr üzerine kalem işi yapar.

Buhurdanlar ekseriya üç ayak üzerine otururlar ve ayakları zarif ve kıvrımlıdır. Bunların altında ise kendi yapım tekniğine ve şekline uygun bir tablası mevcuttur. Ayrıca yine üç tarafından zincirlerle asılanları vardır. Zincirlileri daha çok büyük toplantılarda cemaat arasında dolaştırılmak içindir.


Gümüş kakma buhurdan

Buhurdanların altından dahi yapılmış olanları vardır. Ancak gümüşün dışında orta halli aileler için bakırdan ve sarıdan yapılanları da olur. Bilindiği gibi tombak (cıvalı altın kaplama) olanları her zaman ayrı bir değer taşımıştır. Bugün müze ve özel koleksiyonlarda çok güzel, sanat değeri yüksek buhurdanlar mevcuttur.

Geleneğimizde buhurdanların teşrifatçısı, yani onunla beraber kullanılan gülabdandan gül suyu dağıtılırdı. Onun içindir ki buhurdanların gülabdanlarla beraber satılmaları âdetti.

"Yanardı âteş-i aşkıyla yer yer çifte micmerler
Buhurdanlar semaya neşrederdi amber-i sârâ"

Lâ Edri

Buhurdanların şamdan şeklinde olanlarına "micmer" denirdi. Onlar da çeşitli madenlerden yapılırlardı. Micmere, amber veya diğer hoş kokulu ağaç tozlarından yoğrularak yapılan ve mum şekline getirilen çubuklar dikilir ve yakılırdı.

"Mum gibi dikilsem micmere
Gelmez artık bir daha arkam yere"

La Edri

Buhurun dumanlı havası, halk arasında büyü diye bilinen, kişilerin hak etmedikleri veya çok arzuladıkları mevkilerin veya gönül işlerinin halli için ya da kötü nazarların definde bir vasıta olarak da kullanılmıştır.

Kapalı mekânların havasını değiştirmek için kullanılan buhurdan, tabiîdir ki açık havada yakılınca fayda sağlamayacağı gibi, yakılmasına lüzum da yoktur. Onun içindir ki İstanbul dilindeki "Ok Meydanında buhur yakmak" sözü lüzumsuz ve nafile çabalar için kullanılmış çok güzel bir sözdür ve bu sözün içeriği eski Ok Meydanını tanıyanlar için bir başka mânâ kazanır.

Bütün emeklerimizin iyiyi, güzeli ve faydalıyı getirmesi dileklerimle...



Buhurdanın arkadaşı gülabdan
(gülsuyu kabı) ve saray gülabdancısı

Tombak buhurdan ▶





Osmanlı Kemer ve Tokaları

Ezo gelin çık Suriye dağlarının başına
Güneş vursun kemerinin kaşına
Uzun Hava

Kemer, atalarımızın bize, adına atlı bozkır kültürü denilen zamanlardan, yani M.Ö. ikinci asırlardan kalma bir hediyesidir. Daha o zamanlar, Türkler, kemeri bir ihtiyaç ve süs vasıtası olarak kullanmışlardı. Türk mezarları olarak bilinen kurganlarda yapılan kazılarda elde edilen birçok eserin yanı sıra, çok sayıda, değişik teknik ve üslûplarda, altından ve diğer madenlerden yapılmış kemer tokaları dikkati çekmektedir. İşte bu kemerler, Türklerin kurdukları çeşitli devletlerden sonra, onların torunları olan Anadolu Türkleri elinde değişe yoğurula aşağıda anlatacağımız kemer ve tokalarla noktalanıyordu.

"Toka" kelimesi Türkçe olup eski mânâsıyla "iki akar suyun birleştiği yer" demektir. Zamanla dilde birçok şekillerde kullanılmıştır. Tokalaşmak iki elin birleşmesi, karşılıklı mutabakat, anlaşma, birleşme mânâlarında olup, mânâdan maddeye geçişte kemer tokasına ifade kazandırmıştır.

Bugün artık şarkı, şiir ve eski resimlerde kalmış olan kemerler dünkü giyinme ve süslenme hayatımızın bir parçası idi. İçtimaî durumu ve cinsiyeti ne olursa olsun, herkesin çeşitli durumlar için kuşandığı birkaç kemeri olurdu. Bu kemerler bir devirde o kadar çok rağbet görmüştür ki dervişler bile etrafı madenle çerçevelenmiş akik, kantaşı, yeşim vb.den yapılmış tokalı kemerler takarlardı ve onlar tarikatlarının alâmeti sayılırdı.

Kemer, iki ile beş parmak eninde, beli bir kere dolandıktan sonra, toka ile nihayetlenen bir giyim tamamlayıcısıdır. Kemerin tokası ile beraber bir bütün olarak sanat eseri olanlarının yanı sıra, çoğunluğunda esas önemli ve sanat eseri olan kısımları tokalardır. Kemerler, kuşaklar gibi her gün kullanılmayıp, kutlu ve mutlu günlerde güzel elbiseler üzerine bağlanırlardı.

Meselâ gelinlere kemer bağlamak bir gelenek olmuştur. Gelinin babası, eğer baba vefat etmiş ise en yakın erkek akrabalarından biri, gelin elbisesi olan bindallı üzerine, kendi gücünün elverdiği nisbette kıymetli bir kemer takardı. Daha sonra gelin bir kılıç üzerinden atlatılır ve babası tarafından sırtı sıvazlanarak hayırlı evlatlar yetiştirmesi temenni edilirdi.

Kemerler, özellikle Anadolumuzun değişik yörelerinde millî karakterlerinin de ötesinde, bölgelere göre karakter kazanmışlardır. Meselâ Karadeniz yöremizde altından veya gümüşten hasır örgü kemerler, Doğu Anadolu'da sevadlı gümüş kemerler, Orta Anadolu'da sevadlı gümüş kemerler, Orta Anadolu ve Trakya'da telkârî kemer bağlamak düğün ve eğlencelerde âdet hâline gelmişti. Özellikle İstanbul kemerleri kıymetli kumaşlardan yapılmış olup,



Altın örgülü,
gümüş kakma kemer
tokalı güzel bir eser

tokaları altın ve gümüştendi. Bu altın veya gümüşten yapılmış tokaların üzerlerine genellikle mıhlama tekniği ile yeşim ve mercan gibi kıymetli taşlar döşenirdi.

İstanbul'da saray için yapılan bu murassa kemerlerin, padişaha ait olanlarının bir başka vazifesi vardı.

Kılıç Kuşanma: Gerçi bütün ordu mensupları kılıçlarını bellerindeki kemerden sarkan zincirlere asarlardı ama, Osmanlı'da kılıç kuşanma batıdaki kralların taç giyme merasimine denkti.

Tahta çıkan her padişah biat merasimini takip eden hafta içersinde herhangi bir gün sabah namazından sonra yola çıkardı. Genellikle saltanat kayığı ile deniz yolundan Eyüp Sultan'a gider, Eyüp Sultan Hazretleri'nin türbesini ziyaret eder ve orada kılıç kuşanırdı. (Kılıç, kemerden sarkan biri uzun diğeri kısaca olan zincirlere, kılıcın kınındaki halkalardan asılır) daha sonra padişah at ile karadan saraya dönerken, yol üzerindeki atalarının türbelerini ziyaret ederdi. Osmanlı sultanlarından ilk defa İkinci Murat 1421 yılında Bursa'da kılıç kuşanmıştır. İstanbul'da ise Fatih Sultan Mehmet Han fetihten sonra Eyüp Sultan'da hocası Ak Şemseddin'in elinden kılıç kuşanmıştır. Yine hemen hemen Anadolu'muzun her yanında, tokaları kakma tekniği ile yapılmış sade ve tombaklı kemerlere de sıkça rastlanırdı. Bu durumda kemerlerimizi kaba bir sıralama ile şöyle sınıflandırabiliriz:

1. Kemeri ve tokası madenden yapılanlar:

Genellikle gümüşten, zengin aileler için ise altından yapılmışlardır.

a. Gümüş üzerine sevatlama tekniğinde

b. Telkârî tekniğinde (haddeden çekilmiş gümüş tellerden)

c. Hasır örgü tekniğinde

d. Kalem işi tekniklerinde

2. Kemerleri kumaştan, tokaları madenden yapılanlar:

Bunlarda süslü olan yalnızca tokalarıdır. Kemer ise kıymetli kumaştan yapılmıştır,

a. Mıhlama

Zümrüt, mercan, akik ve yeşim gibi kıymetli taşları madenî tokaya çakma tekniği

b. Kakma (kabartma çökertme) tekniği ile yapılan son derece zarif şekiller

c. Bakır veya gümüşü tombaklama (cıva ile altın kaplama)

3. Kıymetli kumaşlar üzerine altın telle işlemeli kemerler:

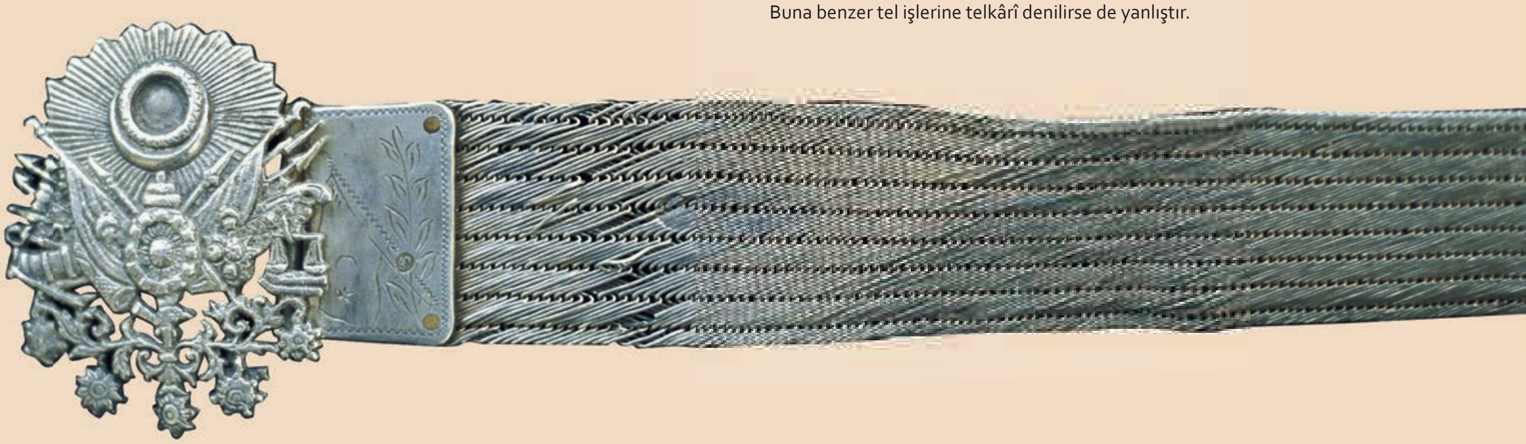
a. Tek renkli kıymetli kumaştan yapılmış, her tarafı altın tellerle oya oya işlemeli kemerler



Kemerli Levnî minyatürü



Osmanlı armalı Trabzon hasır örgü gümüş kemer
Buna benzer tel işlerine telkârî denilirse de yanlıştır.



b. Kumaştan kemer üzerine, madenden değişik tekniklerde yapılmış ve takılmış, baklalı kemerler

4. Etrafı maden ile çerçevelenmiş yekpare taşlı kemerler:

Bunlar genellikle akik taşından yapılmış olup, tarikat mensuplarınca kullanılmış sade kemerlerdir. Özellikle Bektaşilerde rastlanır.

Şu satırları yazarken, kendi kendime "Sen bunları yazıp söylüyorsun, güzeldir diyorsun ama, bu biraz milletini beğenmişlik olmuyor mu? Bu ve bunun gibi konularda başkaları neler düşünmüş yazmış? Bir de onları araştır ve aktar." dedim. Kütüphaneme koştum. Tabii masamın bir köşesinde de çok önceleri beğenerek, maddî gücüm ölçüsünde satın aldığım, sizlerin de fotoğraflarını gördüğünüz kemerler duruyordu.

Aşağıda sizlere, bizleri birçok yönümüzle tanıma fırsatı bulmuş, biri kadın diğeri erkek iki Batılıdan, birinin hatıralarından, diğerinin yapmış olduğu gravürlerden aktarmalar yapacağım. Birincisi Lady Montague (1689-1762) İngiliz büyük elçisi Lord Manchester'in eşi olarak İstanbul'a gelmiş, aile ve cemiyet hayatımızı yakından tanımış bir kişi olarak, İstanbul'dan yazdığı mektupları 1763 yılında İngiltere'de yayınlanmıştır. Bu eser daha sonraları Türkçe dâhil, birçok dillere çevrilmiştir.



Dağıstan kalemli gümüş kemer



İstanbul kakmalı
bir kemer tokası

Aşağıda onun kız kardeşine yazdığı, kadın kıyafetlerimizi ilgilendiren bir mektubundan birkaç paragrafı aktarıyorum:

"... Evvelâ çok geniş bir şalvarım var, terliklerim beyaz deriden ve sırma işlemeli, etrafı limilen işlemeli bir tül gömlek sarkıyor. Gömleğimin kolları geniş ve kolumun yarısına kadar, yakası elmas bir düğme ile ilikli.

Entari âdeta vücuda göre biçilmiş bir ceket, fakat benimkinin kenarı gayet kalın sırma işlemeli. Bunlarda, düğmeler elmas veya incili olmalı, kollar arkaya doğru sarkıyor. Mintanım şalvarım gibi aynı kumaştan. Bu esvap vücuduma tamamiyle uygun, uzunluğu ayaklarıma kadar.

Üzerine takriben dört parmak eninde bir kemer bağlanıyor. Zengin kadınların kemerleri hep elmaslar veya sair kıymetli taşlarla süslü. Fakat masraf etmek istemeyenler, işlemeli satenden yapıyorlar. Kemerler önden elmaslı bir toka ile bağlanıyor. Kürk, Türk kadınlarının bazen giydikleri, bazen çıkardıkları bir ev libasıdır..."

İkinci kişi ise Fransız büyükelçisi M. de Ferriol'dur. Ancak bu büyükelçi bazı güzelliklerin, özelikle seyahatnamelerin yalnızca yazı ile yetersiz olacağını fark ettiği içindir ki



Orta Anadolu kakmalı
kemer tokalı ve boncuk
örgülü kuşak kemer

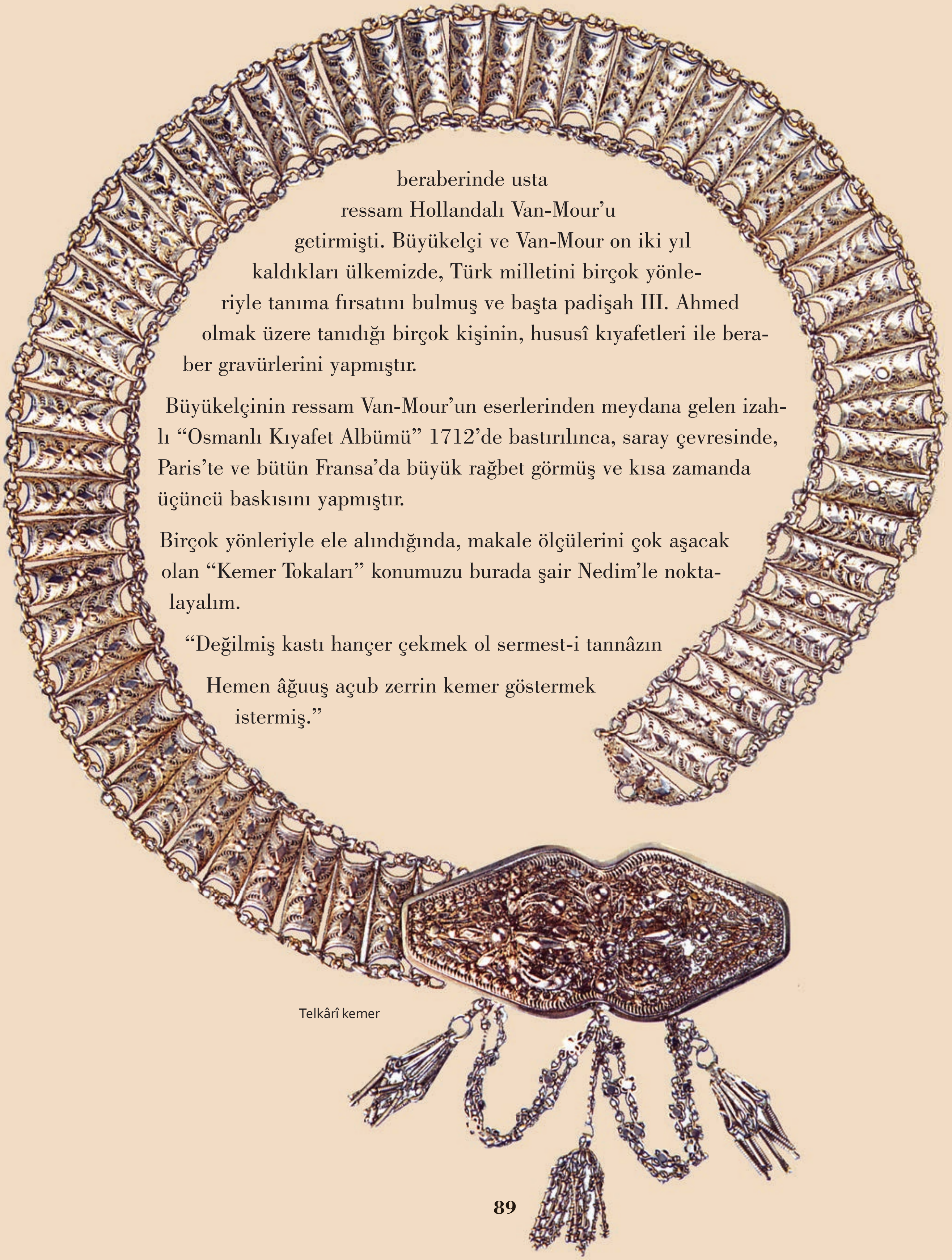
beraberinde usta ressam Hollandalı Van-Mour'u getirmişti. Büyükelçi ve Van-Mour on iki yıl kaldıkları ülkemizde, Türk milletini birçok yönleriyle tanıma fırsatını bulmuş ve başta padişah III. Ahmed olmak üzere tanıdığı birçok kişinin, hususî kıyafetleri ile beraber gravürlerini yapmıştır.

Büyükelçinin ressam Van-Mour'un eserlerinden meydana gelen izahlı "Osmanlı Kıyafet Albümü" 1712'de bastırılınca, saray çevresinde, Paris'te ve bütün Fransa'da büyük rağbet görmüş ve kısa zamanda üçüncü baskısını yapmıştır.

Birçok yönleriyle ele alındığında, makale ölçülerini çok aşacak olan "Kemer Tokaları" konumuzu burada şair Nedim'le noktalayalım.

"Değilmiş kastı hançer çekmek ol sermest-i tannâzın

Hemen âğuuş açub zerrin kemer göstermek istermiş."



Telkârî kemer



Badem biçimli ortası sedefli
gümüş kakma kemer tokası



Tombak gümüş kakma kemer tokası



Savatlı kemer tokası



Güherseli ve mühr-i Süleyman'lı kemer tokası

Kakmalı, mercan mıhlamalı ve
ince gümüş kakmalı kemer tokaları





Süslü Ayna Arkaları

Yok sinemizde zerre kadar kînemiz bizim
Maksud-ı âfitâbdur âyinemiz bizim.
Râmî Mehmed Paşa

Bilindiği gibi ayna insanın kendini, kendi gözü ile tanımasıdır. Onun kendisini görme arzusu, var oluşu ile başlar denilebilir. İlk ayna vazifesini de durgun su yapmıştır herhalde. Suya bakan ilk insan, kendi aksini orada görünce çok şaşırdı mı acaba? Tabiidir ki o yüzünün dışında kendisini, kendine ve hemcinslerine bakarak ve dokunarak tanımıştı.

Durgun suyun vazifesini daha sonraları maden devrinde yüzeyleri parlatılmış madenler aldılar. (Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları da bu tip demir ve tunç aynalar kullanmışlardır.) İlk camı ise Sümerlerde görmekteyiz. Onu, yansımasından yararlanarak ayna gibi kullanmışlardır. Asya'da bulunan ayna daha sonra Avrupa'ya geçti ve ilk ayna Venedik'te yapıldı.

Burada üzerinde duracağımız, aynanın kendisi olmayıp, onu koruyan çerçevesi, zarfı, aynasından çok çok değerli olan arka yüzü olacaktır.



Gümüş kakma ayna arkası

Türklerde ayna lüzumlu eşyalardan biri olup, gerektiğinde bakılan, bakılmadığı zaman da yüzü duvara çevirilen bir nesnedir. (Tanzimat sonrası ise konaklarımıza endam aynaları denilen büyük boy barok çerçeveli Avrupa aynalar girmiştir.) Ona ancak ev halkı sabah temizliklerini yaparken veya dışarı çıkarken bakarlardı. Hatta ayna karşısında fazlaca duran gençlere “Ayna karşısında çok durma, günahtır.” denilirdi. Bu sözün mânâsını gençliğimde çok düşünmüş, mânâ verememiş, üstelik alay dahi etmiştim. Bugün ise zamanının büyükçe bir kısmını ayna karşısında harcayan gençleri görünce o sözün ne kadar geniş mânâları olduğunu anlıyorum.

Birkaç yıl evveldi. Kadıköy’de arkadaşımın parfümeri dükkânında oturuyorduk. Kendisinin güzellik uzmanı olduğunu söyleyen, yüzüne sürdükleri ile kimine göre çok güzel, kimine göre güzelliğini perişan etmiş olan genç kadın, söz modadan açıldığı sırada “Ben modasız yaşayamam, onsuz bir yaşam düşünemiyorum” deyince, ben tebessümden biraz öte gülmüşüm, bana dönerek “Neden gülümsüyorsunuz?” deyince. “Bilmem, ninem ve annem hiç yaşamamışlar da ona gülüyorum” dedim.

“Dil mi güzel, dilber mi güzel?” sorusu ile yine kendi cevabını veren “dil güzel” sözümüz ne kadar mânâlıdır değil mi? Kafalarımızın içini boş tuttuğumuz zamanlardan beri dış görünüşümüz büyük değer kazandı.

Halbuki zamanla fizik yapımızın bize ihanet edeceği, onun yerine bilgi ve becerimizin imdadımıza yetişmesi gerektiğini bilmeli ve onu yeni yetişenlere de öğretmeliyiz.

Gerçekte Türkler aynaya daha çok bir ibret gözü ile bakmışlar, ona bakarken bir başka derinliği fark etmişler; ondan dinî, ahlâkî dersler çıkararak, edebiyatta, sanatta ve tasavvufta sembol olarak kullanmışlardır. Bakınız şair Fenn-i Yozgadî Kayseri'de bir berber dükkânında traş olurken saçlarında yeni beliren birkaç ağarmış tel görünce;

"Ben sanırdım ihtiyar ettim diyar-ı gurbeti
Bilmedim hayfa ki gurbet ihtiyar etmiş beni."
deyiverir. Yine aynaya, dünyadaki her şeyin bir yansıma olduğunu fark ederek bakan bir başka şair de şöyle demiş:
"Âyînedir bu âlem her şey Hakk ile kâim
Mir'at-ı Muhammed'den Allah görünür dâim."
Evet, biz yine aynanın kendisine dönelim. Aynaya bakarak traşını olan erkek, saçını tarayan hanım işi bittikten sonra ayna tarafını duvara çevirirdi. Çevirirdi ama o da duvarda bir yama gibi durmamalıydı. Bu düşüncedir ki Türk insanını sanata yeni bir biçim eklemeye sevk etmiş ve "Türk Sanatında Ayna" olayı gerçekleşmiştir.


Gümüş kakma el aynası

Atalarımız ayna arkasında akla gelebilen ağaç, fildişi, demir, gümüş, sedef, altın gibi birçok malzeme ile; oyma, kakma, kesme, kabartma, kalem gibi çeşitli tekniklerle; değişik hayvan ve bitki motifleriyle süslemiş sanat eserleri vücuda getirmiştir. Meselâ Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Kanunî Sultan Süleyman'a ait olduğu bilinen, aynanın bir hanım eline daha çok yakışacağını düşünebiliriz. Hürrem Sultan için yapıldığı ihtimâl dâhilinde olan bu fildişi ayna Türk oyma işçiliğinin şaheser örneklerinden biridir. Ona bakıp hayret etmemek ve hayran olmamak elde değildir. Bir dış pervaz gibi düşünülen sülüs yazıdan sonra merkeze doğru önce hatayî çiçekler sarmaş dolaş olmuşlar, onları da iç rozetten ince bir bordür ayırmış, bordürün içindeki hatayî ve rumîlerin uyumu klasik 16. yüzyılın (ki bu yüzyıl Türk süsleme sanatında zirvedir.) en güzel örneklerindendir. Klasik Türk süslemelerinin desen çizimi çok zordur, onun sistemini, âhengini bozduğun an iş de bozulmuş olur. Barok ve diğer sanatlarda olduğu gibi zorlandığın yere bir çiçek veya dal getir olsun bitsin olmaz ve başka çözümün aranması gerekir. O yönüyle de ayna çok önemlidir. Aynanın etrafındaki sülüs yazıda ise şu beyit okunmakta

Ruşen cemâlin âyinesin ol Sanî-i Lem Yezel
Kılsın münevver daima hem irmesün hergiz zelel
Zatı durur gencine vü kân ayla gün leyl-i nehar
Olsun kemâl-i ilm ile âlemde lutf-ı bî-emel
Yâ Rab bihakka Muhammed âl ü ashab hakkıçün
Kılgıl duasın müstecab bî halel.

Aynanın sapına ise şunlar kazılmış:

Der eyyam-ı Sultan Süleyman Şah.
İbn-i Sultan Selim Şah.
Ameli Gani sene H.950 (M. 1543)

Ayna 18. asra kadar her çevrede kendi mütevazi ölçüleri içinde yapılıp tezyin edilirken birdenbire ihtiyaç olmaktan çıkmış ve her yerde kullanılan süs ve dekoratif eşya ile lüksün, eğlencenin ve sefanın sembolü oluvermiştir. Tabiî bu daha çok saray ve çevresi için doğrudur. Halk ise kendi kadim geleneğini sürdürmüştür.



Gümüş kakma yastık aynası

O devri geliniz Haluk Şehsuvaroğlu'nun kaleminden öğrenelim:

"18. asırdan itibaren evlerimizin tezyinlerinde ayna mühim bir yer işgal etmiştir.

Yabancı sefirlerin Osmanlı hükümdarlarına getirdikleri hediyeler arasında türlü endam ve konsol aynaları da bulunurdu. Nemçe elçisi 1762'de III. Mustafa'ya müteaddid hediyelerle beraber bir de (sim pervazlı kebir bir ayna) takdim etmişti. Aynı devirlerde Prusya elçisi de Osmanlı hükümdarına (sim çerçeveli doksan parmak kebir endam aynası ile çifte sim pervazlı tulânî bir ayna) hediye etmişti. 1777 yılında Leh elçisinin getirdiği hediyeler arasında da (Pariskârî bir endam aynası ile kehribar pervazlı Lehkârî aynalar) bulunuyordu.

Daha sonraları Osmanlı hükümdarlarına devlet adamları arasında ayna hediye etmek âdet olundu. Onu takiben aynalar saray ve çevresinde her türlü eşyaya tezyinat olarak girip, aynalı dolaplar, çekmeceler, aynalı odalar, aynalı köşkler, aynalı arabalar, aynalı dükkânlar moda oldu. Haliç'te Aynalıkavak (adı üstünde) sarayının içi Venedik'ten getirilen aynalar ile süslenmiştir."

Türk aynalarının arkalarının büyük bir kısmı ise sedeften ve gümüşten yapılmışlardır. Sedef aynalarda önceden hazırlanan ön yüze ayna boşluğu açılır, ahşabın arka yüzüne ise sedef döşendikten sonra genellikle kalem işi yapılır, ön yüzünün aynayı dolanan çerçevesinde de

yine sedef döşenir ve aynı kalem işi (çelikten yapılmış, ucu zeminde kanal açacak şekilde sivriltilmiş alete kalem ve bu aletle yapılan işe kalem işi denir.) burada devam ettirilirdi. Bu çeşit aynaların arka yüzlerine çoğunlukla Selçuk kartalı, Osmanlı arması ve çiçekler işlenirdi. Bunların bir kısmı duvara asmak için zincir askılı, bazıları da elde tutulsun diye saplı olurlardı. Bu saplı veya zincirli olanlar "yastık aynası" da tabir edilirdi. Böyle adlandırılmalarının sebebi ise eski evlerimizde divan ve sedir üzerlerindeki içi hışır doldurulmuş halı yastıkların üzerlerine gelecek şekilde konulmalarından dolayıdır. Gümüş arkalı aynaların büyük bir kısmı ise gümüş kakma (kabartma çökertme) tekniği ile yapılırlardı.

Hayal mahsülü çiçekli gümüş kakma ayna arkası



Varlıklı aileler bu çeşit teknik uygulamaları altınla yaptırmışlar ve üzerlerine kıymetli taşlar döşetmişlerdir. (Mıhlama)

Günümüze eski gümüş aynalardan pek azı gelebilmiştir. Çoğu, para basmak ve diğer sebeplerle zaman zaman gümüşe duyulan ihtiyaçtan dolayı eritilmiştir. Bugün elde mevcut olanların büyük bir kısmı son birkaç yüzyılın eserleridir. Sedef aynalar da modası geçti diye tavan aralarına atılmaları sonucu ıslanma ve rutubet neticesinde kısa zamanda ağaçları çürümüş, sedefleri dağılarak yok olmuşlardır.

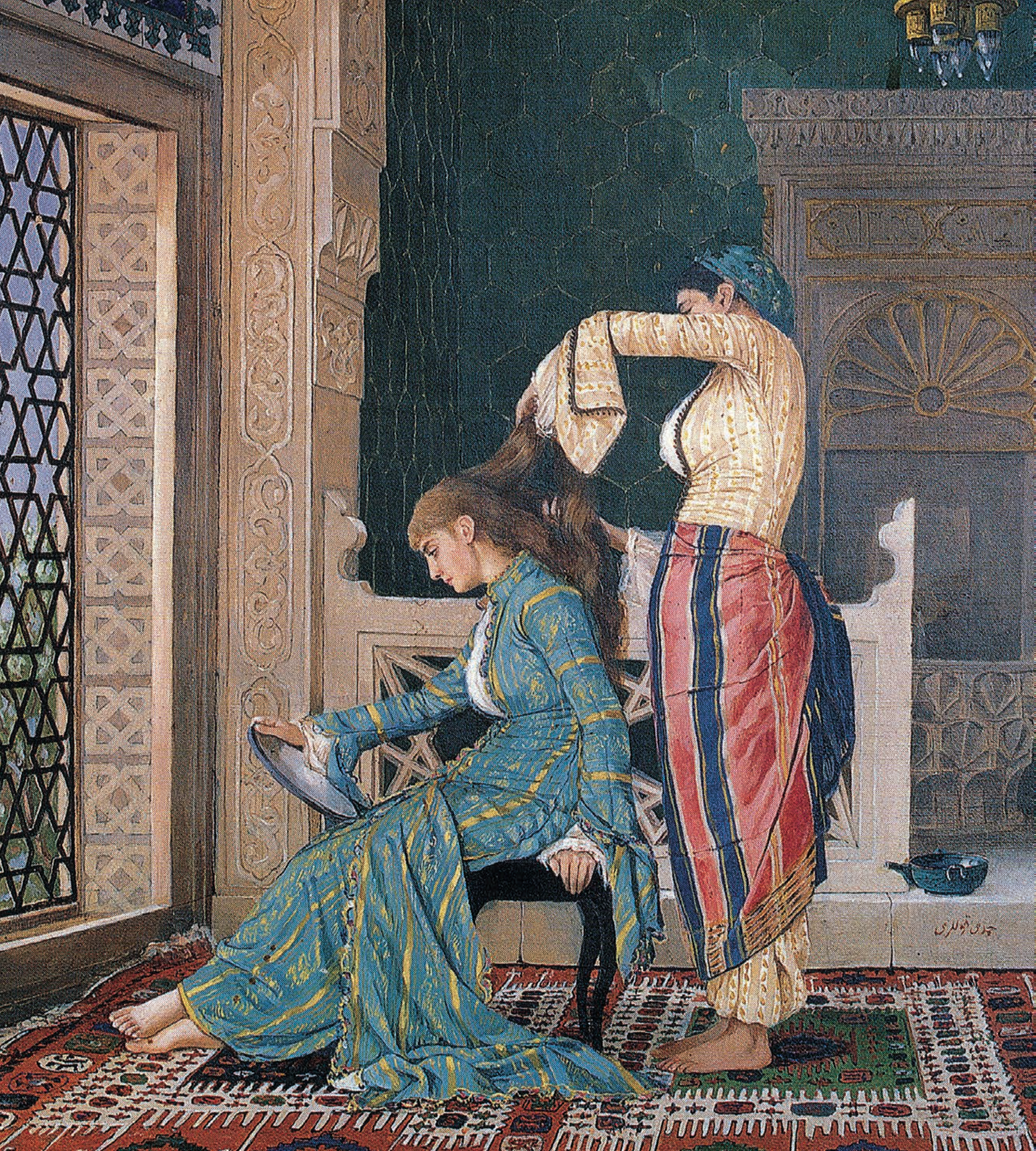
Eldekilerin korunması dileğiyle sohbetimizi, yine ayna için söylenmiş, ünlü hattatlarımızdan Ali Efendi'in çok güzel bir sülüs yazı ile levha olarak yazdığı (1292 – 1876) bir satırla bitirelim.



İtme mir'âtı şikest seni yüz sûrete kor

[Aynayı kırma o da seni yüz parça eder, gösterir]

Ressam Osman Hamdi Bey'in bir tablosu ▶











Üç adet gümüş kakma yastık aynası
Alt sağ bronz Selçuk ayna





Bâzubendler

Bâzû, dirsek ile omuz arasında, kolun kaldıraç görevi yapmasını sağlayan adaleye verilen addır. Kelimenin aslı Farsça'dır. Dilimizde genel olarak pazu şeklinde telaffuz edilmiştir. Bend kelimesi de bağ karşılığıdır; Bâzû-bend= Pazu bağı.

Bâzûbend; içine çoğu kere hastalıklara, nazara karşı duaların, temennilerin, hattâ alaylı sözlerin yazıldığı kâğıtların, bir muşambaya veya balmumuna daldırılmış beze sarılıp korunduktan sonra, umumiyetle bir gümüş mahfaza içine konularak pazuya bağlanan bir şeydir.

Bâzû bağlarının ilk örneklerine Hitit kabartmaları, Mısır freskleri ve Buda mabedlerindeki heykel gruplarında sıkça rastlamaktayız. Dikkat edilirse, o devirde pazu bağlarının kullanılış gayesi güzellik, güç ve asalet sembolü olarak görülmektedir.

Türk ve İslâm minyatürlerinde gördüğümüz pazu bağları "Tıraz", geçmiş kültürlerin yeni dinde yer aldığının ifadesidir denilebilir.



Güherseli ve akik mıhlamalı bir bâzubend

Bu geleneğin Türkler tarafından da devam ettirildiğinin misalini Selçuklu ve Osmanlı eserlerinde görmekteyiz. Konya-Karatay Çini Eserler Müzesindeki, Kubad-âbâd Sarayı çinilerinden olan sekiz köşeli çini üzerindeki tıraz'lı genç sadece bir örnektir. Ancak bu pazu bağlarının Osmanlılarda olduğu gibi bir fonksiyon icra ettiği söylenemez. Zira madenden yapılmış olan Osmanlı bâzûbendleri, geçmişin mânâsına güzeli ve faydalıyı da eklemiş oluyordu. Bâzûbendler son zamanlara kadar pehlivanların bir sembolü gibiydiler. Kola bağlandığı için de kolun kuvvetli olacağına inanılırdı. Eskiden güçlü kuvvetli adamlara "pazulu adam" denilirdi. Şairin:

"Pehlivanın fendi var kıymetli bazubendi var
Sanmayın kim yeryüzünde misli var mânendi var"

demesi, pehlivan ile bâzûbendin bütünleştiğinin açık misalidir.
Bâzûbendlerin içinde her zaman yazı bulunmazdı. Bir yerden başka bir yere seyahat eden bir kimse bâzûbendine, gideceği yerde kısa süre geçimini sağlaması için, altın veya kıymetli taşlar koyardı. Gösterişli bâzûbendlerin yanı sıra, yollarda eşkiyaya soyulmamak için mütevazı görünüşlü, ama içi manevî ve maddî bakımdan dolu bâzûbendler de kullanılırdı.

Bâzubendler lüzum hissedilmedikçe koldan çıkarılmazdı. Onun için düşme, dalgınlıkla bir yere bırakma veya hırsızlık gibi herhangi bir sebeple zayî olmazdı. Hattâ hamamda bile çıkarılmaz, hamamcılar ise bâzûbendli müşterilerine fazlaca itibar ederlerdi. Böylece bâzûbendler yiğitlerin gururu, asalet ve zevklerinin alâmeti sayılırdı.

Bâzûbendler meddahların anlattıkları birçok halk hikâyelerine konu olmuşlardı. Kendisi de usta bir hikâyeci olan merhum amcaoğlum Ali Bayram'dan dinlediğim hikâye kısaca şöyleydi:

“Padişah tebdil-i kıyafet ettikten sonra ülkesini dolaşmaya çıkar. Günün birinde bir köylü kızı görür, gönül verir, sonra da onunla evlenir. Günü gelip sarayına döneceği zaman, güzel karısına elmaslı murassa bir bâzûbend verir ve “Eğer hamile kalırsan ve çocuğumuz kız doğarsa bunu satar parası ile kızı evlendirirsin. Yok, evlâdım oğlan olursa, bunu ona ver, büyüyünce koluna bağlasın ve beni falan ülkede arasın.” der. Gün gelir, köylü kızı nur topu gibi bir oğlan çocuğu dünyaya getirir. Güzel şehzade zamanı gelip serpilince annesi başından geçenleri anlatır ve oğluna bâzûbendi vererek babasını aramasını söyler. Genç şehzade geçirdiği türlü zorluklar ve maceradan sonra babasının diyarına gelir ve padişah babasını bulur. Sultan daha sonra köylü güzeli karısını da yanına aldırır ve mutlu olurlar...” Hikâye böylece sona erer.

Bu ve buna benzer hikâyeler bizlere bâzûbendlerin değeri, cemiyet hayatındaki yeri ve yaygınlığını göstermesi bakımından mânâlıdır. Ancak, ne yazık ki günümüzde bâzûbendlere sıkça rastlanmamaktadır. Kapalıçarşı esnafından bir dostum sohbet sırasında “Hocam, yalnız ben şu gördüğün dükkân dolusu bâzûbendi erittim.” demişti. Yorumu siz sayın okuyuculara bırakıyorum.

Bâzûbendler genellikle üç kısımdan meydana gelirdi. Ortadaki esas yuvarlak veya kare bölüm, ki içine yazı konulan kısımdır. Onun iki yanında ise daire ve kareye uyan, uçları sivri kısımlar bulunurdu. Bu kısımlar kolun yuvarlaklığına uygun, kolu rahatsız etmesin diye ayrıdırlar. Ancak bir menteşe yuvası ile birbirine bağlanırlar. Bu üç parçanın altında, kayışın geçmesi için kaynaklı madenî atkılar vardır. Bâzûbend kayışları doğrudan doğruya



Baklalı ve kakmalı bâzubend

bir tokayla nihayetlendiği gibi, bazen de kayışların üzerine gümüşten baklalar geçirildiği de olur.

Yaptıranın zevkine ve malî gücüne göre çok çeşitlilik gösteren bâzûbendler çoğunlukla gümüş kakmalı, mıhlamalı, kalem veya sevad işli olurdu. Mıhlamalı olanlarında genellikle mercan, akik, zümrüt ve firuze gibi taşların yanı sıra renkli camlar da kullanılırdı.

Bâzûbendlerin, çeşitli tekniklerdeki işçiliklerinin yanı sıra motifleri de zengindir. En çok kullanılan şekillerin başında ay yıldızlar, mühr-ü Süleyman denilen altı köşeli yıldızlar, rumî ve hatayîli desenler, "Maşallah" ya da "Hâfız" gibi koruyucu mânâlı yazılar ve çeşitli çiçek desenleri gelmektedir.

Her biri diğerinden farklı olan bu sanat eserlerine, onu yapan sanatkârın âdeta manevî dünyası sinmiş gibidir. Ne var ki bâzübendler de kültür değişimimiz sırasında terk ettiğimiz âdetlerimizin başında gelmiştir. Bu terk edilişin neticesi olarak, potalarda ilk eritilenler bâzübendler olmuştur. Eritilmekten kurtulanlar ise bir müddet daha, pudriyer ya da krem kutusu olarak şekil değiştirip hayatiyetlerini devam ettirdiler.

Bugün artık mazi olmuş bâzûbendlerin, yarın tekrar moda olması dileklerimle...



Gümüş kakma İstanbul
kakmalı bir bâzubend





Sen ki Mushaf'sın baş üste yerin var



Gümüş Mushaf Mahfazaları

İnsanlar, kendileri için maddî ve manevî yönden değerli saydıkları eşyalarına, mahfaza olarak her zaman içindekine layık bir kap yapmak istemişlerdir. Müslümanlar için Mushaf da sahip oldukları en değerli manevî hazine olduğundan, onu daima en iyi şekilde muhafaza etmek yoluna gitmişlerdir.

Mushaf, Kur'an-ı Kerim yerine kullanılan bir tabirdir. Halk arasında "Musaf' olarak da telaffuz edilir. Önceleri, Mushaf: "Birçok sayfanın bir arada bulunması" mânâsında iken, sonraları Kur'an yerine kullanılır olmuştur. Başlangıçta âyetler hâlinde muhafaza edilen Kur'an, evvelâ Hz. Ebubekir'in halifeliği zamanında bütün sahifeleri birlikte yazılıp toplu olarak ciltlendi ve bu cilde "Mushaf' ismi verildi.

İşte bu kutsal kitap, inananlar tarafından insan aklı ve hünerinin en güzel hattı ile yazılmış, tezyin edilmiş, ciltlenmiş ve mahfazası yapılmıştır. Yani mazruf ne kadar değerli ise zarf da mazrufa yakışmalıdır. Nitekim öyle de olmuştur.

Mushafların büyüklükleri farklı olduğu gibi, mahfazaları da çok değişik ve farklı yapılmışlardır. Benim bu yazıda üzerinde duracağım mushaf kapları ve mahfazaları küçük ölçekli ve gümüşten yapılmış olanlarıdır.

Mahfaza, "muhafaza etmek" kökünden gelen bir kelime olup, "koruyan, saklayan, içine bir şeyler konulan kap" mânâsındadır.

Mushaf mahfazaları gümüşe uygulanabilen bütün tekniklerle yalnız başlarına veya bir arada yapılmış olmalarına rağmen en çok kabartma görünüşlü olan kakma usulünde yapılmışlardır.

Ancak bu mahfazalar eskiden çarşı pazar dolaşılarak satın alınmaz, sipariş verilirdi. Bu arada unutmadan mushafların da çarşı pazardan satın alınmadığını belirtmek gereklidir. Ancak tereke malları veya ihtiyacı olup da elden çıkarılanları sahaflarda satılırdı. Zevk sahibi kişiler mushaflarını ünlü hattatlara yazdırıp, tezhiplerini de yine meşhur müzehhiplere yaptırırlardı. Ardından sıra, güzel cilde ve gümüş mahfazaya gelirdi. Tabii bu sözlerim, Kur'an-ı Kerim'lerin taş baskı ile basılıp çoğaltılmalarına geçilmeden önceki zamanlara aittir. Yine de taş baskıya itibar etmeyen zenginler uzun yıllar eski yolu takip etmişlerdir.

Gümüş mahfazalar hangi teknikle yapılacak ise onun farklı yolu olacağından, hazırlıklar ona göre olurdu. Ben bu yazımda sizlere en fazla kullanılan teknik olan gümüş kakma mahfazalardan söz edip, diğerlerine kısaca temas edeceğim.

Ölçüleri tespit edilen mahfazanın bazı parçaları bir bütün halinde, diğer kısımları ise ayrı ayrı yapılırlardı. Bir mahfazada süslü bir ön yüz, sade veya bazen "Mühr-i Süleyman"lı bir arka yüz, ön ve arkayı birbirine bağlayıp bir kutu teşkil ettiren alt ve iki yan parçadan gayri üstte ya bir sürgü kapak ya da menteşeli kapak







Değişik Gümüş kakmalı Mushaf, Kur'an mahfaazaları

kısmı bulunurdu. Bir mahfazada en önemli husus, parçaların meydana getirdiği bütünün ahenkli olmasında idi. Ustasına göre bazı uygulama farklarına rağmen genelde şöyle bir yol takip edilirdi. Hazırlanan astar gümüşten, ön ve arka yüzler ayrı ayrı, alt ve yan kenarlar bir şerit hâlinde, mevcut ölçüye göre kesilir. Kesilen bu parçalar zifte yatırılır ve önceden çizilmiş desenler de ters olarak gümüşe nokta kalemi ile aktarılır. Sonra sıra çelik kalemlerle çökertme işine gelmiştir; o da tamamlanınca gümüş, ziftten ısıtılarak kaldırılır, ateşte kor hâline gelene kadar ısıtılır ve temizlenmesi için zaç yağına atılır.

Bir müddet zaç yağında bekletilen gümüş ağarınca çıkarılır, suda yıkanır ve kurutulur. Böylece ön yüzdeki kabarık şekiller ortaya çıkmıştır. Tekrar zifte yatırılan bu parçalar üzerinde, değişik kalemlerle zeminin indirilmesi, şeklin daha belirgin olması için çevirme kalemi ile desenin etrafında yollar açılması, bazı kısımların yalama ve kum kalemleriyle farklılaşmasıyla sürdürülen kalem çalışmaları nihayet bulur. İkinci kez ısıtılıp temizlenen gümüşte sıra, ayrı parçaların kaynak usulüyle bir araya getirilmesine gelmiş olur.

Kaynağı tamamlanıp bitirilen mahfazaya, isteniyorsa dış süsleme parçaları eklenir, istenmiyorsa her iki kenara takılan büyük halkalara mahfazanın duvara asılması için, uzunca bir gümüş zincir takılır.

Mushaf mahfazalarının üzerlerindeki şekiller genellikle, Kur'an ile mânâ bütünlüğü göz önünde bulundurularak yapılmışlardır. Onun içindir ki bu şekillerin başında cami resimleri gelmektedir. Halk ressamlarının çizimlerini andıran bu cami resimleri, bilinen bir camiden ziyade, ustanın hayalindeki camidir ve resimle minyatür arası bir görünüş arzeder.

Bir başka şekil ise sıkça rastladığımız servi ağacı resmidir. Bu şekil Allah kelâmı olan Kur'an'ın ebedî niteliğinin ifadesidir. Zira servi ağacı Türklerde sonsuzluğun alametidir. Sıkça rastlanan bir başka şekil de Türklüğün ve İslâm'ın timsali olan ay ve yıldızlardır. Usta elinde, bu duygu ve düşüncelerle tamamlanan mahfaza,







Değişik gümüş kakmalı
Mushaf, Kur'an mahfaazaları

sanatkârından, emek hakkının helalliği için yapılan ödeme ile alınır ve evdeki hazır yerine konurdu. Böylece hattat, müzehhip, ciltçi ve gümüşçü ustasının emek birliği ile meydana gelen eserler manzumesi, sabahları erkenden evin büyüğünce mahfazasından çıkarılır, okunur ve tekrar kabına konularak yerine asılırdı.

Savatlı ve mıhlamalı mafzalarda ise önce kutu çatılır, yani parçaları bir araya getirilerek kaynak yapılır. Savat yapılacak ise üzerine istenilen desen çelik kalemlerle oyulur ve kalem boşluklarına, duruma göre ekme veya sürme savat tatbik edilir. Savatın ısıtılarak kalem boşluklarını doldurmasından sonra da dinlendirilir ve tesviyesi yapılarak iş tamamlanır. Yine isteniliyor ise ayrıca para ve pullarla tezyin edilirler.

Mushaf mahfazalarında görülen mıhlamalar ise genellikle gümüşte uygulanan alaturka mıhlamalardır. Yani, zemine taş yuvasının açılması yerine, gümüşten kesilen astarlarla yuva yapılır. Yapılan bu yuvalara taşlar yerleştirilir ve düşmemesi için yuvanın üst kısmında bırakılan parça taş üzerine sıvanır veya tırnak yapılarak yatırılır.

Saray ve çevresi dışındaki ahalinin Mushaf mahfazaları genellikle gümüşten olmuştur. Bunun iki sebebi vardı: Birincisi dinden kaynaklanan, altının sadece kadın ziynet eşyalarında kullanılma geleneği, ikincisi Türklerin birçok eserde gümüşü tercih etmesidir. (O devirlerde altın ile gümüş arasındaki fiyat farkı bugünkü kadar büyük değildi; bu fark son elli yıl içinde arttı.) Kullanılan taşların başında ise Türklerce mukaddes sayılan akik ve renklerine gönül verdiğimiz turkuvaz ve mercan gelmekteydi. Onların dışında çeşitli renklerde camlar da kullanılırdı.

Hangi teknikle yapılmış olurlarsa olsunlar, eserlerinin daha gösterişli olmasını isteyenler, gümüşlerini cıvalı altınla kaplatırlardı.



Çok güzel işçilikli gümüş kakma İstanbul işi Kur'an mahfaazaları



İbrikler

Emzikli, kulplu ve çoğunun dar boğazında kapağı bulunan, ekseriyetle armudî biçimli su kabına “ibrik” denir. Kaamus-ı Osmanî’ye göre kelimenin aslı, Farsça “su döken” mânâsında “abriz”dir.

Kelime Farsça’dan Arapça’ya, oradan da Türkçeye geçmiştir. O, yakın bir geçmişe kadar, suyun kaynağından başlayıp evimize kadar geliş macerasının son durağıydı. Evlerimize borularla sular getirilmeden önce, horhor çeşmelerinden sakalarla evlerdeki kebir küplere suyun taşınması veya evlerimizin bahçelerinde ayak yolundan hayli uzakta açılmış kuyulardan çekilen sular, çeşitli ihtiyaçlar için değişik ibriklere konulup hazır bekletilirdi.


Düğme
Kuşak
Kapak
Ülük-lüle-uç
Cecik-menteşe
Emzik
Koza
Boğaz
Kulp
Boyun
Kuşak
Göğüs
Gövde karın
Ayak
Çember
Dip



İbrik, estetik güzelliği ve vazifesinin yüceliği ile, karanlık Ortaçağın aydınlık yüzünü oluşturan, Yakındoğu ve Anadolu'da devlet kuran Büyük Selçuklu ve onun devamı olan Anadolu Selçuklu Türklerinin sanat tarihine bir hediyesidir. Güzelliği ile ziynet derecesinde benimsenen ibrik, edebiyatımızda da yerini almıştır. İbrik ve onun pis su kabı olan leğeni için ünlü şair Nâbî şu mısraları yazmıştı:

"Nâbî edemez kısmet-i Hakk'ı idrâk
Çâlâk ise ne denlü akl-ı derrâk
İbrik ü leğen mâden-i vahidden iken
Birinde su pâk birinde nâ-pâk" diyordu.

İslâm öncesi medeniyetlerde de madenden ve topraktan benzer şekillere rastlanılmış olmasına rağmen, ibrik İslâm'ın emrettiği temizlik neticesi yeniden doğmuş, vazifesinin gururunu hissetmiş, fakat tevazuyu elden bırakmayarak, alçak gönüllülükle biçimlenmiş ve karşımıza faydalı, güzel olarak çıkmıştı sanki.

İbrik, yalnızca suyu muhafaza eden bir kap olmamış, kolay taşınabilirliği, kullanılış kolaylığı ve güzel biçimi ile başta gelen ev eşyalarından olmuştur.

Bir başka deyişle ibrik, geçmiş zamanların en güzel biçimli kabı, temizliğin ve tutumluluğun alâmeti olmuştur. Suya büyük kıymet vermiş olan Osmanlı Türk'ü ise onu mübarek saymış ve lüzumsuz yere bir damlasını dahi ziyan etmemeye titizlik göstermiştir.

Temizliğe verilen değer neticesinde de sarayda padişahın, konaklarda devlet ileri gelenlerinin ve zenginlerin, el ve yüzlerini yıkamaları, abdest almaları ve içme suyunu temin etmeleri için bir sınıf meydana gelmiş ve bu işi gören kişilere de İbrikdar veya Ser-ibrikî denilmiştir. Bir de İbrikdar Usta vardı ki vazifesi, sarayın harem teşkilatı içindeki yedi önemli görevden biriydi. Haremin bütün işleri bu kalfalar tarafından görülürdü ve adları şunlardı: Hazinedar Usta. Kilerci Usta, Çeşnigâr Usta, Çamaşırcı Usta, Kutucu Usta ve İbrikdar Usta. Bu kişilerin vazifesi mühim iştendi ve dolayısiyle yüksek maaşlı saray memurları idiler.

Dilimli tombak ibrik

Halk arasında ise bu iş terbiye gereği küçüklerin, büyüklerin ellerine su dökmesi şeklinde yapılırdı ve eline su dökülen büyük, sonunda daima küçüğüne dua ederdi. Ayrıca bu iş sanki ibadetin bir parçası gibi düşünüldüğü için, çocuklara ailelerince usulünce öğretilirdi. Ancak bazen de büyüklerin kendilerinden daha genç olanların ellerine su döktüğü görülmüştür. Büyük devlet adamlarının ilme hürmet ettikleri, ulemânın ellerine su döktükleri çokça görülmüştür. Mesela I. Sultan Ahmed'in büyük mutasavvıf Aziz Mahmud Hüdâî'nin eline ibrikle su döktüğü bilinmektedir.

Kibar ve kültürlü ailelerde ibriklerin mutlaka süzgeçli leğenleri bulunurdu. Elin yıkanması sonucu akan pis suyun etrafı kirletmemesi için leğen ve leğende pis suyun gözükmemesi için de ayrıca leğen setine oturtulmuş bir süzgeci bulunurdu. Bütün bunlar en ince teferruatına kadar düşünülmüş şeylerdi. Ev içindeki ibrik teşrifatı ve kullanım yerleri kaidelere bağlıydı. Misafirler için ise ayrı ibrik ve leğen bulundurulurdu ve eski Türk evlerinde misafire hitaben şöyle bir levha vardı:

"Ey misafir kıl namazın kıble bu caniptedir.
İşte leğen, işte ibrik, işte peşkir iptedir."

Yine geleneklerimize göre, evlenecek genç kıza, ailesinin maddî durumuna göre, en az mutlaka leğenli bir ibrik ve gusül güğümü verilirdi.

İbrikler, ilk bakışta birbirlerine benzer görünürlerse de dikkat edildiğinde gerek biçim gerekse üzerlerindeki nakışları itibariyle büyük farklılıklar gösterirler. Yalnızca bugün Anadolu'da yüzün üzerinde ibrik çeşidi bulmak mümkündür ve bunlar yapıldıkları şehirlerin adlarıyla söylenirler.

En önemli ibrik yapım merkezleri ise şöyle sıralanabilir: İstanbul, Tokat, Malatya, Kastamonu, Sivas, Erzincan, Gaziantep, Siirt, Kayseri, Denizli, Çorum gibi. Ayrıca bir şehirde değişik ustalarca değişik üsluplarda ibrikler yapıldığı da bilinmektedir. İbrikler çoğunlukla bakırdan, bazen sarıdan, bunların yanı sıra kıymetli maden olan altın ve gümüşten de yapılmıştır.



Saray İbrikdarı (İbrikçibaşı)

İbrik yapımcılığı özellikle bir dövücülük sanatıdır ve sanatkârın en önemli aletleri çekiç ve örstür. İbrikler eski ustalarca dip, emzik ve kulpları hariç büyük hüner gösterilerek yekpare yapılmıştır. Şahmerdan veya dövücü örslerinde levha hâline getirilen bakıra bir pergel yardımı ile daire çizilir ve kesilirdi. Daha sonra adına "miyene, topak miyene, nari, ayak miyene" denilen çekiçlerle sava ve eğri örslerde dövülen ve dövülürken sertleştiği için de birçok kere tavlanan gövde, boğazdan dibe kadar tek parça olarak çıkartılırdı. Daha sonra dip, kapak ve emzik kısımları yapılarak ibrik tamamlanırdı. Bu usul çok zor ve zahmetli olduğu için zamanla terk edilmiş, onun yerine gövdenin iki parçadan yapılması yoluna gidilmiştir. Daha sonra gövde kaynak yapılıp boğaz kısımları da sonradan eklenir olmuştur. Tornada sıvama usulü bir tarafa bırakılırsa, günümüz ustalarınca da ikinci yol takip edilmektedir.

İbrikler artık eski vazifelerini yapmıyorlar ama yerli ve yabancı herkesin hayran oldukları biçimleriyle, Türk evinin süsü ve geçmişin izi olarak yaşıyor, vazifesini tamamlayarak emekli olmuş devlet memuru gibi köşelerinde dinleniyorlar.



Kütahya çini gövdeli ve bakır üzeri altın kaplama kakma zemzemlik

Tombak ibrik ve leğen ▶



En-nezafetü mine'l-îmân (Temizlik imandandır)



Osmanlı'da İbrik Leğeni Kapakları

Su kültürümüzün en mühim unsurlarından olan İbrik-Leğen, Leğen kapağı üçlüsü henüz sanat tarihimizde yerini almamış güzelliklerimizden biridir. İbriklerimiz hakkında yazdığım makalemden sonra koleksiyonumda bulunan kırk kadar delikli leğen kapağı bana "Niçin bizi de milletimize tanıtmıyorsun?" diye âdeta yalvarıyorlardı. Evet onları da insanımıza tanıtmalıydım. Ancak tanıyanlar bilirler işlerimin çokluğunu, hangi dala konacağımı ben de bilmiyorum. Bu tip konularımızı de alıp inceleyecek nesiller bir an önce yetişse diyorum. Bunlar sanat ve medeniyet dünyamızın tuğrası, tarihe vurduğumuz damgadır.

Konuya geçmeden önce yukarda koleksiyon (şuurlu derleyip toplayıcı) sözünü ve bu sözden benim ne anladığımı izah edeyim kısaca sizlere. Bizde ve dünyada bu tip toplama işleri özellikle zengin kişilerin hobisidir. Onlar çoğu zaman eski kültürün benzer unsurlarını, kusursuz ve sakat olmaması kaydıyla gösteriş gayesi ile toplarlar. Geride kalan eksik, yıpranmış, kırılmış, ezilmiş parçalar genellikle atılanlar veya eritilerek









Değişik ibrik leğen kapakları

asıl madenlerine dönüştürülenlerdir. Yer altı dediğimiz kalemler bunun dışındadır, onların en küçük parçaları dahi değerlendirilir. Mühimsenmeyen bizim sanatımıza ve medeniyetimize aid eser parçaları veya hoyratça, değer vermeden kullandığımız için sağa sola atılarak parçalanmış eserlerimizdir.

Ben ise bu kırık dökük ve eksik parçaların koleksiyoncusuyum. Kelime bile tuhaf değil mi? kolleksiyoncu. Şuna "sanat aşığı" desek olmaz mı? Neyse sonuçta bir de baktım ki topladıklarım arasında yerinden ayrı düşmüş yani ibriğinden ve leğeninden uzak kalmış, kırka yakın leğen kapağım oluvermiş. O eserler yüzlerce yıllık yorucu ve yıpratıcı bir yolculuktan bu güne kırık dökük de olsa gelebilmişlerse ben de onları bir muharip gaziye gösterilen saygı ile karşılayıp, onları anlatıp, sanat tarihimizdeki layık olduğu yere oturtmalıyım. Onların büyük bir kısmı önce sevenlere sipariş edilmiş, sevilmiş, zamanla çeşitli el değişiklikleri yüzünden bazı kendini bilmezlerce hor kullanılmış, kıymetleri bilinmemiş, büyük bir kısmı da günümüze gelememiştir.

Yukarıda belirttiğim gibi ibriklerimiz hakkında bir makale yazdığımdan onların yapımı kullanımı hakkında teferruata girmeyeceğim. Bu yazımda leğen kapaklarının nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunu ve meydana getiriliş usullerini anlatmaya çalışacağım.



Eskiden bu çeşit işlerin başta gelen ustaları "dövücüler"di. Dövücüler her türlü evaneyi çeşitli çekiçleriyle ve örsler üzerinde döverek biçimlendiren ustalardı. Onlar günümüzün tasarımcıları idi. Yine onlar yaptıkları tasarımı bizzat mâdende gerçekleştirirlerdi.

Leğen kapağını yapmadan önce ibriğin, onun ardından leğenin, son olarak da leğene uygun kapağın yapılması gerekirdi.

Leğen kapağının bir adı da üzerindeki deliklerinden dolayı süzgeçti. Levha bakır daha önce yapılmış leğenin "set" denen çıkıntısına oturacak şekilde ve üst kısmında da sabunluğu düşünülerek ibrik ve leğenin tamamlayıcısı olduğu için de aynı teknik aynı üslupla yapılırdı.

Dövücü ustasının hazırladığı leğen kapağı ayrı atölyede veya başka atölyedeki ustalara, üzerinin çelik kalemlerle delinmesi için gönderilirdi. Bu delikler el yüz yıkanırken pis suyun leğenin alt tarafına, haznesine akmasını temin içindi.

Usta ilk olarak kapağı ters çevirir ve içine bir kapta erittiği

kurşunu veya zifti silme olarak döker ve onun soğumasını beklerken bir yandan da yapacağı işlerin ilk hazırlıkları kafasında şekillendirmeğe başlardı.

Biçimlenmiş ve içine zift doldurulmuş, kurşun eritilmiş kapak ters çevrilir ve önce sabunun konduğu en üst kısmın üzerine tasarlanan şekil ağızlı çelik kalemler vasıtası ile titizlikle işlenir.

Daha sonra değişik biçimlerde şekillendirilmeye ustanın hayal dünyasının genişliğine veya eskiden verilmiş şekillenmiş biçime göre çelik kalemlerle kuyumcu titizliği ile etek kısmından başlanırdı.

Her sanat dalımızda olduğu gibi ibrik, leğen ve süzgeç (kapak) üçlüsü de bölgelere göre değişik karakter ve hususiyet gösterirler.

Asli görevi pis suyu leğen haznesine aktarmak olan kapağın tamama yakını delik işlidir.

Ancak özellikle İstanbul ve Bursa işlerinde delikler çiçek ve yaprak biçiminde oyulup onların gövde bağlantıları da kalem işi olarak gerçekleştirilmişdir.

Osmanlı leğen kapaklarının büyük bir kısmında titiz tasarlanmış bir geometri vardır. Başka çeşitlere misal verecek olursak sınır komşumuz İran'ın leğen kapaklarında ise kalem işli, normal yapraklı ve boşlukların arasında kuş, tavşan, tilki, kurt, aslan şekilleri görülür.

Leğenli ibrikler çoğu zaman kapalı mekânlar içinde bulunulup el yüz veya abdest almak için kullanılmaktadır. Bunların en güzelleri zenginler için yapılmış olup gümüş ve bakırdan yapıldıktan sonra altın kaplama usulüyle yapılmış olan tombak olanlardır.

Bu üçlüden biri gümüş, diğeri başka madenden olmaz. İbrik neden yapılmış ise diğerleri de aynı maden ve tekniktedir.

Gümüş ve altın kaplamalı olanların büyük bir kısmı İstanbullu ustaların yaptıkları eserlerdir. Bu eserler saray, saray çevresi ve diğer zenginler için yapılmış çok güzel işlerdir.

Ayrıca bütün Anadolu, Rumeli'nin dünkü büyük yerleşim merkezlerinin mahallî vasıf ve karekterlerini taşıyan çok güzel ibrikleri vardır. Bunların belli başlıları Kastamonu, Tokat, Erzincan, Siirt, Diyarbakır, Antep, Sivas yöreleridir.

Yazımızı Nabî'nin bilmeceleşmiş ve leğenle ilgili iki dizesi ile noktalayalım.

İbrik ü leğen mâden-i vâhidden
Birinde su pak, birinde nâ-pâk neden?



Yüzükler

Hatem yüzük parmağında
Sular çağlar ırmağında
Ağaların eymağında
Vardır bağın senin yavrum.

Bir Türkmen ninnisi

Ninni: Bebekleri uyutmak veya oyalamak için annelerin çocuklarına söyledikleri bir çeşit şarkı.

Yüzük bir mensubiyeti, bir nişanı, aynı zamanda güzellikleri ve zenginliği bünyesinde barındıran parmak takısı. Her parmağa takılmasına rağmen, evlilik için olanları küçük parmak ile orta parmak arasında yüzük parmağı denilen parmağa takılan evlilik yüzükleridir. Eskiden evlilik yüzüğü Türklerde sağ elin yüzük parmağına takılır iken şimdi, nişan yüzüğü sağ elin parmağına, evlenince ise aynı yüzük sol elin yüzük parmağına takılmaya başlanmıştır.


Gümüş tılsım yüzük

Ancak yakın bir geçmişe kadar krallar, sultanlar, vezirlere kadar herkes, hatem yüzüklerini (üzeri yazılı ve resimli) işaret parmaklarına takarlar ve onunla önemli evrakı mühürlerlerdi.

Yüzükler yakın bir geçmişe kadar toplum karakterlerini yansıtma ve taşıyanı da simgelemesi bakımından son derece önemli idi.

İslâm öncesi doğu milletlerinde yüzükler üzerinde genellikle figürlü şekiller bulunurdu. İslâmiyetle şekillenen yerini güzel yazı almıştır. Bu mühür yüzüklere, zamanının ünlü hâkkâklarına, çeşitli kıymetli taşlar ve madenler üzerlerine kazıtılırdı.



Osmanlı padişahlarının mühür yüzükleri genellikle tuğra şeklinde olurdu. Üzerlerinde ise kendi isimleri tebalarının isimleri ve "Allah onları daima muzaffer etsin" ibaresi yazılıdır.

Batıdaki kralların mühürlerinde portre ve figürler bulunurdu. Mesela Jules Cesar'ın mühründe Venüs bulunurdu.

Osmanlı milletinde herkesin mühürü veya yüzük mühürü (hatem) bulunur iken, köylüler ve okuması yazması olmayanlar parmak basarlardı. Batıda mühür yüzükler yalnızca itibarlı kişilere mahsustu.

Hazret-i Muhammed'in (s.a.s.) mühür yüzüğünde "Muhammedün Resulullah" yazılı idi.

Diğer bütün takı çeşitleri gibi yüzüğün de tarihi çok eskilere kadar gider. Özellikle küçük Asya kavimlerinden ve Mezopotamya'da yüzük geleneği yüksek dereceli idareciler arasında çok revaçta idi.

Aşur, Pers, Hitit, Bizans, Avrupa'da Etrüsk, Roma, yine Anadolu'da Bizans, Selçuklu ve onun devamı olan Osmanlılarda hatem yüzükler çok büyük kıymet arz ederlerdi. Eldeki mevcut eserler bunların büyük sanat özelliklerini taşıdıklarını göstermektedir.

Yüzüklerin bir de muska ve hamaylılarda olduğu gibi ebced hesaplı (Harflerin rakamlarla ifade edilmeleri) olanları mevcuttu. Bunlar bilhassa nazara ve hastalıklara


Bir başka gümüş tılsım yüzük



Çeşitli gümüş yüzükler

karşı korunmak amaçlı yapılmış yüzüklerdi.

Ancak ne yazık ki, bu sanat eserlerini yapan sanatkârların hayat hikâyeleri bir yana çoğunun isimleri dahi bilinmemektedir. Bu sanat eserleri bana, şu kıtayı hatırlatır:

Eğer maksûd eserse mısra-i berceste kâfidir
Acep hayretteyim ben Sedd-i İskender hususunda.
Koca Ragıp Paşa

(Maksat sanat ise güzel bir söz veya hacmi küçük bir eser kâfidir.

Sanat gösterisi yapacağım diye Çin Seddi gibi büyük güzellikten uzak şeyler yapmanın hiçbir mânâsı yoktur)

Eski yüzükler, tarihî akışı içerisinde genellikle bakır, zenginlerde altın, daha sonraları ise gümüş madeninden yapılmışlardır. Türk İslâm toplumunda kadınlarda altın, erkeklerde ise gümüş yüzükler tercih edilmiştir. Ayrıca erkeklerin altın takmaları doğru karşılanmamıştır.

Bir de yüzükler kıymetli ve yarı kıymetli taşlarla beraber kullanılmışlardır. Bu taşların yalnızca kaş olarak (yüzük üzerlerinde taş) düz kullanılmalarının yanı sıra, taşları da çok sanatkârane yapılmıştır. Taşlar arasında zümrüt, yakut, zebercet gibi taşlarla beraber en çok kullanılanları akik, kantaşı ve Necef (tabii cam)tir.

"Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde" misali yüzük sanatı saltanatı sona ermiş, onun yerine yalnız ve yalnız kullanılan taşın kıymeti ölçüsünde şıkır şıkır parlayan, bilhassa kadınları ilgilendiren pırlanta taşlı yüzükleri almışlardır.

Çeşitli gümüş yüzükler ▶





Kaşık ve Kaşıkcılığımız



"Beyazıt camii'nin Sahaflar Çarşısı tarafına Kaşıkçılar Kapısı denirdi. Burası vaktiyle Kaşıkçılar Çarşısı imiş. Avrupa'dan kaşık, çatal gelmeden evvel bu çarşıda şimşirden, abanozdan yemek kaşıkları, fildişinden hoşaf ve tatlı kaşıkları yapılırdı". Bu satırları Eski İstanbul Yaşayışı adlı kitabında Musahipzade Celâl yazmış. Yazıma, "Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde" diye başlamalıyım galiba.

Tanzimat, kendimizi inkâr edişimizin, sanat ve kültürümüzü elimizin tersi ile itişimizin başlangıcı olmuş; neyi terk etmemiz, neyi korumamız gerektiğini bilmeyişimizin sonucu olarak da rahmetli Musahipzade Celal Bey'in belirttiği gibi, kaşık ve Kaşıkçılar Çarşısı'na benzer nice sanat değerlerimiz yok olmuş ve tarihe karışmıştır.

"Sanat, sanat içindir" görüşüne saygım var, ancak sanat, bünyesinde faydalıyı barındırıyorsa daha çok kıymetlidir ve saygıdeğerdir. Yüzyıllarca faydalı hizmet gören, insanın beslenmesinde vasıta olan kaşık, yerleşik düzene geçmemizden sonra estetiği de bünyesine almıştır.

Biraz tarih bilgimizi biraz da hayal gücümüzü zorlarsak kaşığın kaşık şekline nasıl ulaştığını tahmin edebiliriz.

Ağzımızın biçimine uygun ve elin tutabileceği şekli alan kaşık bundan sonra daha estetik ölçülere kavuşacak, değişik malzemelerden yapılacak, çeşitli nesnelerle bezenecek ve üzerine değişik tekniklerde son derece güzel süslemeler yapılacaktır.

Kaşığın yapıldığı malzemelere göre üç grupta toplayabiliriz:

a) Ağaçtan yapılanlar.
b) Madenden yapılanlar.
c) Kemik, boynuz ve kabuklardan yapılanlar.

A. Ağaçtan yapılanlar:
Tabiattan kolay elde edilmesi bakımından ilk kaşıklar ekseriyetle ağaçtan yapılmışlardır. Bunun için elyafı sık, dokusu sert ve hoş kokulu ağaçlar tercih edilmiştir. Ahşap kaşıklar, ucuz ve ilişkili olduğu diğer mutfak malzemelerini (tencere, tava gibi) çizmemesi bakımından tercih edilmişlerdi. Çünkü madenî kaşığın çizdiği yer mikrop yuvası olmakta, kalaysız olduklarında da zehirlenmeler meydana gelmekteydi. Ancak hızlı makinalaşma ve artan nüfus karşısında, teker teker elde yapılması güç olan tahta kaşık, yerini döküm ve pres madenî kaşıklara bırakmıştır. Halbuki kaşık denince eskiden ilk akla gelen tahta kaşık olurdu. Üzerine işlenen nakışları ve edebî yazıları ile tahta kaşık, artık emekliye ayrılmış, vitrinlerimizde dinlenmeye çekilmiştir.

Kolleksiyonumda bulunan bir düzine ahşap kaşığın saplarında "Amel-i Hacı Mehmed Bedidhisar Karye" yazısı ve imzası bulunan usta bakın neler yazmış eski Türkçe sülüs hattı ile:

1. Hanesi sahraya karşı kendisi âli cenâp
   Taamı sükkara benzer kahvesi âb-ı hayât

2. Cihanı serteser gezdim nasîb arayı arayı
   Bizi kısmet dolandırdı Semerkandı Buhara'yı



Nakışlı tahta kaşıklar



Bir çift gümüş tatlı kaşığı

3. Cihanda bulmadım bir yâr-ı sâdık
   Muvâfık sandığım çıktı münâfık.

4. Her taamın lezzeti tuzdan çıkar.
   Hakkı bilmeyen akibet gözden çıkar.

5. Elin sırça sarayından bizim viranemiz yeğdir.
   Elin leziz taamından bizim tarhanamız yeğdir.

6. Lezzetsiz taama tuz kâr eylemez
   Beyinsiz kafaya söz kâr eylemez

Bir kısmını yazdığım bu Anadolu halk şairlerimizin hikmetli sözlerinin etrafı kaşık sapının ön yüzü motiflerle çevrilmiş olup arka yüzüne de çiçek demetleri işlenmiş. Kaşığın çanak kısmında ise titiz bir işçilikle Osmanlı Arması yapılmış. Tahta kaşıklar basit malzemeler ve hünerli ellerle yapılırdı. Bunun için küçük bir keser, çanak kısmını oymaya yarayan eğri bıçaklar ve birkaç değişik testere kullanılırdı. Kaşık yapımı için seçilen ağaç önce kaba şekilde yontulur, sonra usta eline alır, zarif hâle gelinceye kadar törpüler, sonra eğeler. Burada bilinen bir atasözünü hatırlatalım: "Herkes kaşık yapar ama sapını doğru oturtamaz." Bu da bize kaşıkçılığın bir hüner işi olduğunu göstermektedir.

Törpü ve eğeden sonra kaşık camla kazınır veya zımparalanır, eğer üzerine renk veya nakış gelmeyecekse kendini göstersin diye gomalak cila yapılır.

Üzerine motif işlenecekse işi aynı atölyede başka usta eline alır ya da özel nakışların yapıldığı başka nakışhânelere gönderilirdi.

B. Madenden yapılan kaşıklar:

Bunların da yüzyılımızın başına kadar yapılanları sanat eseri özelliklerini taşıyorlardı. Batıdan gelen fabrikasyon kaşıkların çarşı pazarlarımızı doldurmaları ile bu sanat dalımız da rafa kaldırılmış oluyordu. Biz yeniden konumuza dönüp sanat eseri olmuş madenî kaşıklarımız nasıl ve hangi tekniklerle yapılırdı, onu anlatalım.



Sedef, boynuz ve bağa çanaklı ve
değişik sedef ve fildişi saplı hoşaf kaşıkları, İstanbul işi

Madenî kaşıkların yapımı döküm tekniğinin gelişmesinden sonra yayılmaya başlamıştır.

Bunun için de önceden ahşap kalıplar hazırlanır, daha sonra da bunların, istenilen madenler ile (altın, gümüş, pirinç, vb.) dökümleri yapılır, yapılan bu dökümler temizlenir ve çeşitli eğeler yardımıyla tesviye edilir, istenen zarif şekil verilirdi. Ayrıca istenilen yerleri (genellikle sap kısımları) aşağıdaki tekniklerin biri veya birkaçı kullanılarak, yani:

1. Zümrüt, akik vb. kıymetli taşlarla "mıhlama" yoluyla,

2. Özellikle gümüş ve altın kaşıkların sapları üzerine savat yapılarak,

3. Bir kısmında matkapla açılan deliklerden kıl testeresi geçirilip oymalar yaparak,

4. Bazılarını çelik kalemlerle "kalem işi" denilen teknikle motif, yazı ve şekiller işleyerek,

5. Bir kısmı da saplarına büyük boşluklar oyulup içlerine telkârî yaparak süslenirdi.

Bütün bunlar ustalık, hüner ve teknik bilgi gerektirirdi. (Yukarıda saydığım teknikleri daha evvel anlattığım için burada anlatmaya gerek duymadım.)

C. Kemik, boynuz ve kabuklardan yapılan kaşıklar:

Bu tip kaşıklar aşure, sütlaç gibi tatlılar için yapılıp kullanılmışlardır. Boynuzdan ve fildişinden yapılanların bir kısmının yekpare olmalarına karşılık, genellikle sap ve çanak olmak üzere iki kısımdan oluşup, sapın çanağa birleştiği yerde ise altın, gümüş veya pirinç çivilerle perçin yapılırdı. Kaşıkların mikrop barındırmamaları için çanak kısımları çoğunda pürüzsüz ve sadedir. Buna karşılık sap kısımları son derece dekoratiftir. Kaşık çanakları yuvarlak ve beyzî şekillere olduğu gibi, hangi amaçla yapılmışlarsa, yani ne yenilecekse ona göre de az veya çok çukurca yapılırdı. Bu çanaklar, fildişi, boynuz, bağa ve hindistan cevizi kabuklarından oluşurdu.

Bu cins kaşıklarda esas hüner, saplarında idi. Çok sanatkârane yapılmış olanları vardı. Hele burmalıları son derece zarifti. Sadece yapıldığı maddenin özelliklerini taşıyanları olduğu gibi üzerlerinde değişik maddelerden (fildişi, boynuz, mercan) kakmalar da yapılırdı. Kemik, fildişi ve boynuz gibi sapların üzerlerine genellikle madenî kakmalar yapılır, ara kısımlarına tesviye edilmiş sedef, mercan, madenî halkalar vb. şeyler eklendiği gibi, sapın son kısmına ise tabii hâlde mercan yerleştirilirdi. Topkapı Müzesi'nde, diğer müzelerde ve özel kolleksiyonlarda bu tip kaşıklardan son derece güzel, zarif örnekler vardır.

Sözlerimi yine kaşık sapı üzerine yazılmış şu güzel sözle bitireyim:

Bu kaşık güzel kaşık
Sakın koyma bulaşık



Kalem işi tuğralı gümüş tatlı kaşığı





Keşkül-i Fukara

Farsça keşkül (çanak), Arapça fakir (yoksul) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiş olan kelimenin Türkçesi yoksul çanağıdır.

Birçok davranışımızın temeli çok eski kültürlere dayandığı gibi, dilenmenin de başlangıcı, geçmişi çok eskilere gitmektedir. Mesela, çeşitli medeniyetlere beşiklik etmiş olan Hindistan'da dilencilik âdeta meslek hâline gelmişti. Ayrıca eski Yunan'da da dilenmek ayıp sayılmamıştır. Ünlü filozof Diyogenes hayatını, bir fıçı içinde kendisine verilenlerle geçirmiştir. Yine Eski Yunan'da, meclise seçilebilmek için, adayın



Seramik keşkül-i fukara

en eski elbiselerini giyip, kapı kapı dolaşarak, "Sizlerden oy dileniyorum." demesi şart koşulmuştur. Tabii yukarıda sözünü ettiğimiz dilenmek veya dilendirilmek olayı bir felsefenin sonucu olup daha sonraki cemiyet inançlarında da kendisine yer bulmuştur.

Başlangıçta olmasa bile zamanla İslâm içinde teşekkül etmiş olan bazı tarikatlarda dilenmek, dervişlerin gurur ve kibirlerini yenmeleri için mecbur kılınmıştır. Yine de dilenmek Turuk-i Aliyye dediğimiz Mevlevilik, Kadirilik ve Nakşibendilik gibi tarikatlarda hoş karşılanmamıştır. Bu tarikat mensupları sadakat ve olgunluklarını başka yollarla tamamlamış, ancak kendilerine verilenleri reddetmemek için almışlardır. Diğer tarikatlardan olan Kalenderilik, Babaîlik ve Işklar gibilerinde ise dilenmek dervişin çilesinin bir parçası olarak görülmüştür.



Rumî desenli bir madenî
keşkül-i fukara (Alttan görünüş)

Yazımızın buraya kadarki kısmında dilenmenin ne olduğunu, kısa tarihini, yüz kızartıcı bir iş olması yanında bazı millet ve inanç gruplarınca olgunlaşmaya basamak olarak görüldüğünü izaha çalıştık.

Şimdi ise konumuz olan, tarikatlarda dilenmek ve keşkül-i fukaralardan bahsetmeye çalışacağım. Keşkül, dilenen dervişlerin kendilerine verilen her çeşit kuru yiyeceği koyduğu kabın adıdır. Ayrıca bu kaba, maddesi ve temin edildiği yerden dolayı Osmanlılar Nârcil-i Bahri, Fransızlar "Coco de mer", İngilizler "Sea coconut" demişlerdir ve hepsinin mânâsı da Deniz Hindistan cevizidir. Bu ceviz kap, uzak Hint adalarında yetişen bir cins Hindistan cevizi kabuğudur. Deniz Hindistan cevizi denilmesinin sebebine gelince: Eskiden insanların oturmadığı bu adacıklarda ağaçlardan olgunlaşarak yere düşen cevizler, rüzgâr ile sahile vurur, oradan da dalgalarla açık denizlere sürüklenip, yerlilerce denizden toplandığı için bu meyvalara Deniz Hindistan cevizi denilmiştir.

Bu kabuk bilahare ortasından ikiye ayrılarak içi boşaltılıp, çanak şeklinde kullanılabilir olması dolayısıyla dervişlerce benimsenmiştir.

Dervişler bu çanağın uzunlamasına gelen iki ucuna halka geçirir ve bu halkalara zincir taktıktan sonra da kollarına asarlardı. Et kalınlığı, genellikle bir santimetre kadar olan bu kabuğun üzeri çoğu zaman dervişlerce



Hindistan cevizi keşkül-i fukara
(Üstten görünüş)

veya bazı ustalarca güzel sözler ve şekillerle -özellikle zemini kazınarak-süslenirdi. Bu mütevazı kabuk üzerine, sözün tam mânâsıyla, derviş sabrı ile büyük emek ve sabırla çalışılmış ve neticede zarfı mazrufundan çok kıymetli sanat eserleri ortaya çıkmıştır.

Yine aynı kabuk şekline sadık kalınarak, gümüş, bakır, sarı ve ahşaptan yapılmış olan keşküllerin üzerleri kakma ve çakma teknikleriyle altın ve gümüş gibi kıymetli madenlerle süslenmiştir.

Dikkat edilirse böyle maddi-manevi ve sanat değeri yüksek kaplarla dilenmenin ihtiyaca dönük olmayıp, felsefeye yönelik bir olay olduğu kendiliğinden ortaya çıkar.

İşte, dervişler çilelerinin bir parçası olan dilenmeleri sonucu her gün topladıkları azığı tekkeye getirirlerdi. Getirilen bu karışık şeyler bir yerde cinslerine göre ayrılır ve yine tekkedeki görevli diğer dervişlerce de pişirilirdi. Tekkelerde her dervişin bir vazifesi vardı ve dervişler olgunlaşana kadar bu değişik görevleri sırayla yaparlardı. Yine de olgunlaşmak her kula nasip olmazdı. Büyük mutasavvuf şair Yunus Emre çile çekerken kendi nefsini şöyle eleştiriyor.

"Dövene elsiz gerek
Sövene dilsiz gerek
Derviş gönülsüz gerek
Sen derviş olamazsın."

Dervişlerin çoğu duygulu ve şair ruhlu kişilerdi ve topladıkları şeyleri insanları acındırarak değil, güzel şeyler ve çoğu zaman da maniler söyleyerek isterlerdi.

Aşağıya aktardığım mısralar bakırcı Mustafa Bozdoğan tarafından Gaziantep yöresinden derlenmiştir:

Bu bir keşkül-i Hak'tır rızkımı Mevlâ verir
Kimseye etmem şikayet halimi Allah bilir.

Kara günler için mi ki yaratmıştır beni Mevlâm
Tutuldu şems-i bahtım, günlerim hep simsiyah kaldı

Hâlımı arz etmediğim şah, padişah bir vezir kaldı.
Elimde sade bir keşkül serimde sade bir külah kaldı.

Benim bir müşkülüm var, bir dalda beş gülüm var
Dolandım kapına geldim, elimde keşkülüm var.

Keşkülünü Hakk'a uzat deme ya Hu var mıdır
Rızkını Hak'tan dilenmek yoksa ya Hu ar mıdır

Rahmet yağıyor cevv-i semadan nazar eyle
Kalp keşkülünü sun altında kan gecelerde

Neticede derviş öldü, çanağı müze ve koleksiyonlarda yerini aldı.



Sultanlara layık altın çakmalı bir keşkül-i fukara

Ey Derviş
Ben dervişim diyen kişi iş bu yola ar gerekmez
Derviş olan kişilerin gönlü gendir dar gerekmez
Derviş gönülsüz gerektir sövene dilsiz gerektir
Dövene elsiz gerektir arada ağyar gerekmez
Yunus Emre

Dervişler
İşidin ey yârenler eve dervişler geldi
Can şükrüne verelim eve dervişler geldi
Her kim görür yüzünü unutur kendözünü
İlm-i bâtından öter eve dervişler geldi
Yunus kulun oğursuz kimsesi yok yalınız
Fîdi kılın canınız eve dervişler geldi.
Yunus Emre

Dervişler
Dinin imânın varise hor görmegil dervişleri
Cümle âlem müştakdurur görmeklige dervişleri
Gökten inen dört kitabı günde bir kez okur isen
Vallâh dîdâr görmeyesin sevmez isen dervişleri
Yunus aydır bu aşk geldi ölmüş canım diri kıldı
Sen ben demek benden kaldı görüceğiz dervişleri.
Yunus Emre

Bir sözde bizden:
Derviş gönüllü gerek,
[Yani dervişliğe talip olmak gerek,
kimse zorlamayla derviş olamaz.]



Elinde keşkülü ile
bir melamî dervişi

Hindistan cevizi keşkül-i fukara ▶





Kapı Tokmakları

Türkçede, havlamak, tıkırdamak, vurmak, çakmak mânâsında kullandığımız "tokmak" kelimesi bir isim fiildir, miyavlamak gibi bir ses taklîdi sonunda mı türemiş, bilinmiyor. Çok değil dünkü geçmişimizde evlerimizin kapıları hep tokmaklıydı. Onlar âdeta kapılarımızın süslü birer gerdanlığı idi. "Her yiğidin bir yoğurt yiyişi var" misali her kişinin de bir tokmak tıkırdatışı vardı. Tokmak terk edilince bütün evlerimiz zilli oldu.

Yukarıdaki giriş cümlelerimi okuyanlar, "Nedir bu geçmişe özlem? Hangi çağda yaşıyoruz?" diyebilirsiniz. Ancak ben tokmağın yok oluşuna ağıt yakmıyorum.

Eğer öyle olmuş olsa idi atların nalları üzerine yazı yazardım. Ayrıca geçmişin her şeyinin güzel olduğunu da söyleyenlerden değilim. Tek üzüntüm kolaylık, çağdaşlık ve modernlik adına sanatın günlük hayatımızdan dışlanarak yok edilişidir. Oysa demirci ve dökümcü ustalarının ellerinden çıkmış, binlerce yıllık geçmişi olan kapı tokmaklarımız vardı. Çoğunlukla bilinen güzellerden hareketle, iddiasız, mütevazı, dervişmeşrep sanatkârlar eliyle her şey gibi gelişir değişirdi kapı tokmakları.



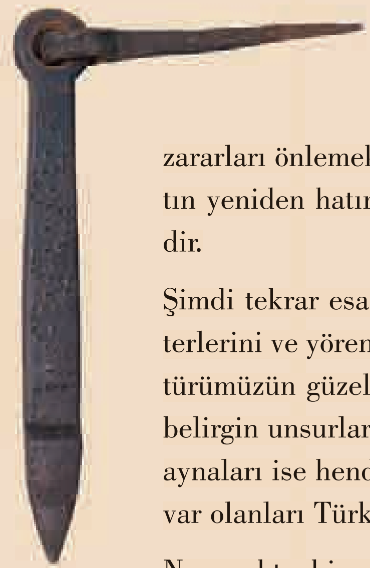


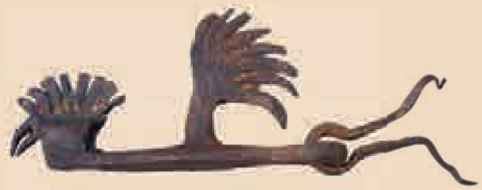
Hiddet, nezaket hatta acı haber hep bu kapı tokmaklarının tıkırtısından anlaşılırdı. “Ayşe kızım, koş, baban geldi, kapıyı aç!” sözü bilinen bir kapı çalışın neticesiydi.

Daire ve apartmanlara hapsolmadığımız, bitişik nizamın bilinmediği ve evlerimizin bahçeli olduğu günlerin, bahçe kapısının, yani cümle kapısının süsü idi kapı tokmakları.

Bir de evin erkekleri dışında, kadın ve çocukların dışarı çıkıp eve geldiklerinde tokmak çalmadan kapıyı dışarıdan açan, şıp düşen veya şık düşenler vardı. Adını mâden düşüşündeki sesden aldığı muhakkak olan bu aletle oynamak, o sesi dinlemek en büyük zevklerimden idi çocukluğumda. Yıllar sonra Konya’da bir hurdacı pazarında hurdalar arasında elime alıp oynadığımda çocukluk arkadaşıma rastlamış kadar sevinmiştim. Zaten benim neslim eğer ömrünün ilk kısmını Anadolu’da geçirmiş ise dünü ve bugünü yani büyük değişiklikleri beraber yaşamış demekti. Kağnıdan otomobile, bahçeli evlerden apartmana, şalvardan pantolona, kara sabandan traktöre velhasıl tokmaktan zile, her şeyi bir arada yaşamış bahtlı ve bahtsızlardandır. Her şeyin ardı ardına hızla değişmesi, azınlıkta kalan aklı selim sahibi insanları çoğunluğun karşısında aciz ve zavallı bırakmıştı. O da yetmiyormuş gibi birileri geldi âdeta kumarhanelerdeki ruleti çevirir gibi dünyayı hızla döndürmeye başladılar. Yeni felsefeler geliştirildi ve “vücudun bütün organlarının ahenk içinde çalışması yerine beyniniz çalışsın; işi aletler, robotlar, bilgisayarlar görsün.” denildi. Çarpım cetvelini dahi unuttuk ve hepimizin önünde kümbet mîdeler, belirdi, kaslarımız çözüldü. Sonuç, sanata veda, damar sertliğine yeni merhabalar...

Çarpık insan fiziğinin ve düz mantığının kendine ve çevresine yaptığı büyük





zararları önlemek için tek çare “meslek artı meşrep” olmalıdır. Hayatın güzelleşmesi, sanatın yeniden hatırlanması ve faydalıyla bütünleşmesi ancak bu yolla mümkün görünmektedir.

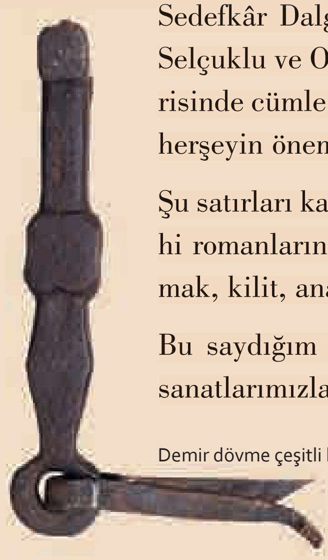
Şimdi tekrar esas konumuz olan kapı tokmaklarına dönelim. Yapıldıkları devirlerin karakterlerini ve yörenin özelliklerini taşıyan kapı tokmakları mâden sanatımızın ve Anadolu kültürümüzün güzel ürünlerindendir. Çoğu demir, tunç ve sarıdan yapılırlardı. Türk sanatının belirgin unsurlardan olan hayvan figürleri sıkça kullanılmıştır kapı tokmaklarında. Tokmak aynaları ise hendesi motif oyguludurlar. Günümüze çok azının gelebilmiş olmasına rağmen, var olanları Türk mâden sanatı tarihini süsleyen en güzel sayfalardan biridir.



Ne yazıktır ki mimarimizin, plân, yapım teknikleri ve diğer özellikleri incelenerek yazılan eserlerde bu güzellikler gözden kaçmıştır. Halbuki Selçuklu ve Osmanlıda bir sanat eserinde öz ne kadar mühim ise detayları da o derece önemliydi. O sebepledir ki Selimiye, Süleymaniye, Sultanahmed gibi eserlerin yalnız kapılarının tokmaklarını görmek, düşünebilen sanat ehli için yapının bütününü kavramak demekti.

İslâm inanç dünyasında Allah’ın büyüklüğü için de şöyle bir misal verilir: “Allah’ın büyüklüğünü kavramak için file değil pireye bakmak gerekir. Zira Allah file yerleştirdiği hayati organları küçücük pireye de yerleştirmiştir.”

Evet, Osmanlı mimarlarının yetişme tarzlarına göz attığımızda da onların meslekte ilk adımlarında ahşap, taş ve mâdenlerde küçük ölçekli eserler yaptıklarını ve bu konularda ustalaştıktan sonra, zaman içinde mimari alanlarda küçük, orta ve daha sonra da büyük çaplı eserler yaparak mimarbaşılığa yükseldiklerini görürüz. Sultanahmed camisi mimarı Mimarbaşı Sedefkâr Dalgıç Mehmet Ağa bunlardan yalnızca bir tanesidir. Kaldı ki kapılar özellikle Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin en görkemli muhteşem kısımlarıdır. Hatta Selçuklu mimarisinde cümle kapıları başlı başına birer abidedir. Kapılar böyle mühim olunca, kapıyla ilgili herşeyin önemli olacağı kendiliğinden ortaya çıkar.



Şu satırları karaladığım sırada Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Kapı, Kilit, Anahtar adlı tarihi romanlarını hatırladım. Öyle ise diyorum ki bir mimari eser incelenirken öncelikle tokmak, kilit, anahtar ve kapıları incelenmelidir.

Bu saydığım dörtlü dikkatlice incelendiğinde karşımıza çok sayıda ahşap taş ve mâden sanatlarımızla ilgili doyurucu kitaplar ve belgesel diziler ortaya çıkacaktır.

Demir dövme çeşitli kapı tokmakları



Selçuk kapı tokmağı ▶





Bilezikler

Türkçe bir kelime olup "bilekyüzüğü" kelimesinin galatıdır. Tıpkı Kaimmakamın Kaymakam olması gibi. İnsan vücudunda omuz başından parmak ucuna kadar olan kısım, vücudun diğer kısımlarına göre daha çok süslenmiştir. Bazuda bazubend, bazubağı veya tıraz, bilekte bilezik, parmakta yüzük vardır.

İlk bileziklerin deriden olduğunu düşünebiliriz. Bugün bile moda akımlarla deriden yapılmış bilekliklere rastlanmaktadır. Ben bile, gençliğimde moda olan bilekliklerden takmak istemişimdir. Hatta takdığım bir bileklikle kendimi daha güçlü hissettiğimi hatırlıyorum. Zamanla bilekliğin kadınlardan çok erkeklerce kullanıldığını düşünebiliriz.



Hanım sultanlara lâyık bir bilezik

Evet ilk insanın, eti ve derisi için avladığı vahşi hayvan derisinden bileklik yapmasından sonra madenlerin, camın keşfi ile de bileziğini, madenden, madeni kullanarak da ağaçtan ve de camdan, akik taşından yaptığını görmekteyiz. Günümüzde bile Anadolu'da yapılan Frigya ve Lidya mezarlarında cam bileziklere rastlanmaktadır. Urartularda özellikle ejderha, yılan başlı bakır yüzüklere de rastlamamız, milletlerin tercihlerini ve zevklerini ortaya koyduklarını belirtir. Sıkça yılan başı kullanmaları da onların o konuda mitlerinin olduğunu düşündürebilir. Belki de şahmaran hikâyeleri bunun günümüze uzanan bir devamıdır. Aynı tip bileziklerin yakın bir geçmişte Anadolu'da bakır yerine gümüşten yapıldığını biliyoruz.



Yine bilezikler ilkel ve medeni kavimlerce ve günümüz insanınca da sevilerek kullanılan bir takıdır.

Belki orta hallilerin belki de geleneğin bir devamı olduğu için özellikle Anadolu'da gümüş bilezikler yapılmıştır. Buna mukabil İstanbul gibi dünün de büyük şehirlerinde altın bilezikler revaçta olmuştur.

"Elde altın bileziktir sanat
Ki verir ehline feyz-ü rıfat"

Sözü hem bileziğe hem de sanata atfedilen değeri göstermesi bakımından çok manidardır. Görücü usulü ile, kız istemeye giden aileler çocuklarını "Oğlumuzun ...... sanatı, elinde altın bileziği var" derlerdi. Çok değil bundan otuz sene öncesine kadar yaşadığımız hayatın bir parçası idi görücü usulü kız istemek.

Koldaki bileziği ayakta "halhal" olarak görürüz. Ancak "halhal"ı bazan kola da takarlardı. Küçük küreciklerinin içlerine koydukları mâden parçası, güverse veya sert kumlarla halhal, kişi hareket ettikçe şıkır şıkır diye ses çıkarırdı.

Bu özelliklerinden dolayı bağda, bahçede, tarlada çalışan Anadolu kadını bebeklerinin, küçük çocuklarının el veya ayak bileklerine halhal takarlardı.



Değişik tekniklerde
gümüş bilezikler



Mineli ve delik işli bilezik



Lâle motifli gümüş kakma bilezik

Çalışmaya dalan kadın, halhalın sesinden çocuğunun nerede olduğunu anlardı.

Çeşitli madenlerle, çeşitli tekniklerle, zamanın zevkine göre de günümüze kadar yüzlerce çeşitleri yapılagelmiştir bileziklerin. Tabii bu çeşitlilik yalnız bileziklere has değildir.

Bilezikler genellikle ya tek parça halka olarak ya da sürgülü veya menteşeli olarak yapılmışlardır. Eski çağların mâdenî bilezikleri ise pratikte çok daha kullanışlı olan, istenildiğinde az bir güçle genişletilip daraltılabilen, uçları biribirine yakın bir (c) harfi veya hilal gibi yapılmışlardır. Bunlar bileğin en ince kısımından dar olarak geçirilir ve kırkbeş derece çevrilince de bilekten düşmezdi.

Anadolu'da günümüze kadar gelebilmiş bilezik isimleri ise şunlardır:

Sütun bilezik, top bilezik, zincir bilezik, burmalı bilezik, akarsu veya akıtmalı bilezik, dilimli bileziklere dilmeç bilezik, baklalı bilezik, savatlı bilezik, kabara bilezik, telkari bilezik, kalınca telden yapılana şeva bilezik, boncuk dizililerine tor bilezik, yedek bilezik Adana, Antep burması, bademli gibi çeşitleri vardı. Bu isimler bileziklere çoğunlukla benzetme yollu verilmişlerdir.



Gümüş kakma bilezik



Halhal

Çeşitli bilezikler ▶





Döküm tekniği altın kaplama bilezik, İstanbul



Yakın zaman bileziği



Zincirli Bilezik, İstanbul



Baklalı bilezik, İstanbul



Gümüş kakma bilezik, İstanbul



Kabaralı Bilezik, İstanbul



Türk Gölge Oyunu

Karagöz

Doğuya has bir sanat türü olan "gölge oyunu"nun önce kimler tarafından, nasıl ve nerede ortaya çıkarıldığı bilinmemektedir. Çin kaynaklı olduğunu söyleyenler, Hindistan'da başlayıp oradan Cava Adaları'na geçtiğini ileri sürenler vardır.

Bir hikâyeye göre; İsa'dan iki yüzyıl önce yaşamış olan Çin İmparatoru Wu'nun çok sevdiği karısı ölür. Büyük üzüntüye kapılan Wu'yu kimse avutamaz. Sonra bir sanatkâr, İmparatorun ölen karısının bir kuklasını yaparak perde üzerine bu kuklanın hayâlini düşürür, İmparatoru teselli eder.

Türk Karagöz Oyunu hakkında anlatılan hikâye de yukarıdakine benzemektedir; İkinci Osmanlı Padişahı Sultan Orhan, Bursa'da yaptırmakta olduğu Ulucami inşaatının yavaş ilerlediğini görünce sebebini sorar. Demirci Karagöz ile ustabaşı (veya ırgatbaşı) Hacı Evhad'ın anlattıkları gülünç fıkralar ve yaptıkları komikliklerle işçileri meşgul ettikleri bildirilir. Sinirlenen Padişah, ikisini de öldürtür. Ancak bir müddet sonra yaptığına pişman olan ve çok üzülen Padişahı teselli etmek için Şeyh Küşteri diye anılan bir san'atkâr, Karagöz ile Hacivat'ın deri üzerine çıkarttığı figürleri perde arkasından oynatarak, bu iki sevimli insanı manen yaşatır...

Birinci hikâyenin gerçek olup olmadığını gösterecek herhangi bir belge var mıdır bilinmiyor ama; Ulucami'siyle, Karagöz'ün mezarıyla ve günümüze kadar gelen bütün Karagöz oyunlarında adı hep saygıyla anılan Şeyh Küşteri'siyle birlikte, Türkiye'de yaşanan bir "Karagöz Olayı" vardır.

Türklerin İslâm dinine geçmelerinden önce mensup oldukları "Şamanizm"in gelenekleri arasında, ateş çevresinde yapılan âyinler yer alırdı. Gerek kişilerin ve gerekse ellerindeki şekillerin çevreye düşen gölgeleri, "gölge oyunu" için yeterli ilham kaynağı olsa gerektir. İslâm dinini kabul eden Türklerin eski törelerini terketmedikleri, ancak bu töreleri İslâmî gelenekler içinde ve dinin icaplarına ters düşmeyecek biçimde yaşattıkları görülmektedir. Bilindiği gibi İslâm inanışında "yaratmak" yalnız Tanrı'ya mahsustur. Öyleyse şekiller keserek oynatmak, onları konuşturmak elbette günahtır. Ancak Türk zevki ve ince zekâsı, tasavvuf anlayışı içinde bu konuya yer bulmuş ve günümüzde ne yazık ki çok az kişinin gerçek anlamıyla tanıdığı Karagöz oyunu yüzyılları aşarak, hem eğlendirici ve hem de öğretici özelliği ile günümüze varmıştır. İşte bir perde gazeli:



Karagöz göstermelik



Karagöz

Bu perde çeşm-i ehl-i zâhire bir nakş-ı sûrettir.
Rumûz erbâbına ammâ ki temsîl-i hakikattir.
Cihâna benzedüp Şeyh Küşteri bû perdeyi kurmuş,
Müşâbih eylemiş ecnâsa tasvîri ne dikkattir.
Ne var bilmez verâ-yı perdede ancak budur tahkîk
Lisân-ı hâl ile hâl-i cihânı bir hikâyettir,
Nice mânâ olur melhuz bunun tahtında seyreyle,
Nikâtın anlasın ehli diye arz-ı nezâkettir.
Sönünce şem'a eşhâsı olur nâbûd ü sır birden,
Cihânın bî-bekaa oldûğuna rânâ işârettir.

Gazelin son beytinde; "... ışık sönünce perde üzerindeki kişilerin birden kaybolduğu ve bu olayın, dünyanın fânî olduğuna ne güzel bir örnek teşkil ettiği.." anlatılmaktadır. Tasavvuf felsefesinde sıkça görülen tarifli anlatışlardan biridir bu. Hattâ Şeyh Küşteri'ye mal edilen bir de hikâyesi vardır:

Buhara'nın Küşter kasabasından Bursa'ya gelerek, Ulucami yakınında bir yere yerleşen Küşterî, Nakşibendî tarikatı şeyhlerindendir. Öğrencileri birgün kendisine, "insan vücudu hakkında" bir şeyler anlatmasını söylerler. Küşterî, başından sarığını çıkarıp çözer. Dört ucundan bir köşeye çiviler ve arkasına bir de mum yakar.

"Bu perde Dünya'ya örnektir.." der. Elini perdenin arkasına yapıştırır: "Bu da insanın kendisidir!.. Yanan ışık 'ruh' dur.. Bu ruh insanların içinde oldukça dünyada varlıklarını sürdürürler.. (ışığı söndürür) Işık sönünce ceset de kaybolur.. Yalnız perde, yani Dünya kalır.."der.

Bugün bazı sünnet düğünlerinde çocukları eğlendirmek için oynatılan ve ne yazık ki artık iyi ustası da kalmayan Karagöz Oyunu yakın geçmişte, Türk toplumunun sosyal hayatında önemli yeri olan bir olaydı. Halk onunla eğlenir, birçokları eğlenirken öğrenir, onunla birtakım mesajlar alınır, verilirdi. Meselâ, çok evliliğe karşı söylenmiş olan şöyle bir manzum nükte vardır:

On kere demedim mi sana, sevme dokuz yâr,
Sekiz'de vefâ, yedi'de safâ olmaya zinhâr,
Altı ile beş, dört ile hiç bâşa çıkılmaz,
Üçün ikisin terk idegör tâ kala bir yâr.

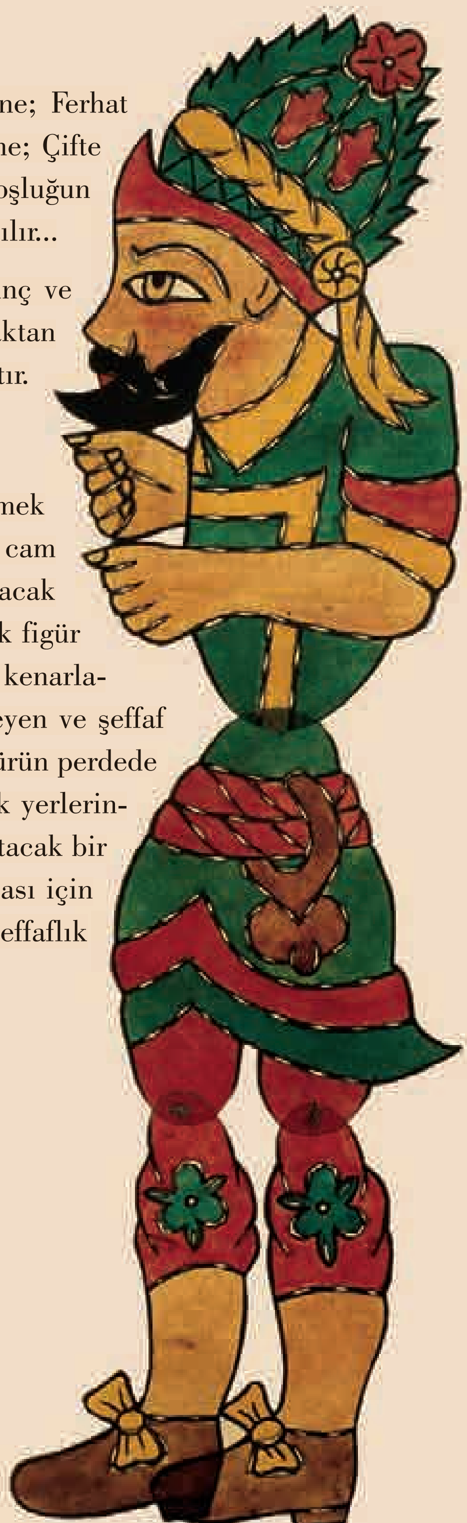
Karagöz oyunlarının her birinde mutlaka, eğlencenin yanısıra eğitici

mesajlar yer alır. Örnek olarak: Kanlıkavak'da "yaş ağacın kesilmeyeceği"ne; Ferhat ile Şirin ve Tahir ile Zühre'de "birbirini seven çiftlerin ayrılmaması gereği"ne; Çifte Hamamlar'da "görgüsüzlüğün hicvi"ne; Karagözün Gelin Olması'nda "sarhoşluğun zararları"na temas edilir. Kütahya Çeşmesi'nde "dedikodunun zararları" anlatılır...

Karagöz Oyunu; halkın günlük hayatıyla, sosyal problemlerle örülmüş, gülünç ve tuhaf mizansenlerle süslü, çok yönlü bir tek san'at ürünüdür. Bir oyun olmaktan öte, kimi zaman TV'nin ve çoğu zaman da "halk tiyatrosu"nun görevini yapmıştır.

Karagöz Figürlerinin Yapımı

Çeşitli tipleriyle sayıları ikiyüzü aşan Karagöz figürlerinin yapımı bir hayli emek ister. Kılları temizlenerek dabaklanan yarı ham derinin her iki yüzü, ince bir cam parçasıyla, deri şeffaf olana kadar kazınır. Sonra bu derinin üzerine, yapılacak figürün evvelce hazırlanmış şablonu, sabit kalemle ve özel bıçaklarla oyularak figür çıkartılır. Daha sonra, "Nevgergen" adı verilen eğri bıçakla elbise hatlarının kenarları, ışık geçirmesi için sıra sıra delinir ve bu işlem bitince, derinin içine işleyen ve şeffaf olan "kök boyalar" ile elbiseler devrin renklerine uygun biçimde boyanır. Figürün perdede daha iyi görünebilmesi için bütün dış konturlar siyahla çizilir. Parçalar, oynak yerlerinden birbirine dikilir. Figürün hareketlilik derecesine göre, gövdeyi dengede tutacak bir noktasına "değnek deliği" açılır ve bu delik, değneğin zamanla bollaştırmaması için deriden bir pul ile takviye edilir. İşi biten figürler, çatlamaması ve biraz daha şeffaflık kazanmaları için hafifçe yağlanır, oyuna hazır duruma getirilir.



Hacivat



Beberuhî



Karagöz'ün oğlu





Davulcu Karagöz



Tefli Hacivat



Marsık



Acem

Günümüzde Karagöz yapımcıları, parmakla gösterilecek kadar az sayıda birkaç amatörden ibarettir. İyi oynatıcı usta ise bu san'atın son büyük temsilcisi Hayâli Küçük Ali (Mehmed Muhittin Sevilen)'den sonra kalmamıştır. Seyircisi ise herhalde gülmesini ve düşünmesini bilen tek yaratık olan "çocuk"tur...

Oysa Türk Gölge Oyunu Karagöz; seyredenleri güldüren, düşündüren ve mutlaka bir şeyler öğreten yapısıyla, geçmiş nesillerin bizlere armağan ettiği mükemmel bir san'attır. Her devrin toplumsal olaylarını hiciv ve espri yoluyla, komedi havası içinde ve halkın çeşitli kesimlerinden oluşturulmuş kahramanların ağzından seyirciye aktarması esas gayesidir. Bu bakımdan toplumun kendi hayatına gene kendisinin gülmesini sağlayan Karagöz Oyunu, insanoğlunun asırlardan beri değişmeyen bazı özellikleri dolayısıyle hâlâ geçerlidir ve hattâ evrenseldir"

Not: bu sayfalardaki Karagöz figürleri, yazarın kendi yapımıdır.



Karagözün "Kağıthane Sefası" oyunundan

Asil çamur



Tophane Lüleciliği

Ünlü şairimiz C.S. Tarancı'nın:

"Zamanla nasıl değişiyor insan.
Hangi resmime baksam ben değilim.
Nerde o günler, o şevk, o heyecan?
Bu gülen yüzlü adam ben değilim.
Yalandır kayıtsız olduğum, yalan.
Hayal meyâl şeylerden ilk aşkımız
Hatırası bile yabancı gelir."

dediği gibi acaba zamanla değişen şey yalnızca insanlar mı? Yoksa insan değiştiği için mi her şey değişiyor? Evet, dünya dönüyorsa her şey değişecek demektir; değişmeli de. Ama hiç yaşanmamışcasına, hiç bilinmemişcesine, geçmişin izini silercesine, ondan kurtulurcasına mı olmalı bu değişiklik?

O sebepledir ki, bugün müzelerimiz ne olduğunu, niçin ve nasıl yapıldığını, kimlerin kullandığını bilmediğimiz eserlerle dolu.

Lüleciliğimiz de böyle. Artık terk ettiğimiz, yapımında kullanılan çamurun dahi nereden çıktığını kesin olarak bilmediğimiz, 1928'lere kadar devam etmiş olan bu sanat da, âdeta sırra kadem basarak yok olup gitmiştir.

Lülenin bir zararlıya, yani tütüne vasıta olması onu daha cazip kılar, ama aynı zamanda daha az zararlı hâle getirdiği bir gerçekti. Zira bugün her an elimizin altından eksik olmayan sigara paketinden hiçbir kayda tâbi olmadan, canımız istedikçe bir tane alıp yakarak doğrudan doğruya ciğerimize çektiğimiz, ardı ardına yakılan tütünün, bir robot alışkanlığıyla kullanılmasının, çeşitli zararlarından başka hiçbir güzel yanı kalmamıştır.

Tütünü ilk defa Orta Amerika yerlilerinin kullandıklarını, 1492 yıllarında Amerika'yı keşfeden Kristof Kolomb'dan öğrenmekteyiz. Bu tarihlerde bir gemici, Tobago adalarından aldığı örneği Avrupa'da Petrüs Marten adlı bir tüccara yollar ve böylece tütün Amerika'dan Avrupa'ya ayak basar. 1560'lı yıllarda artık bütün Avrupa tütün tiryakisidir.



Türkiye'de ise tütün III. Sultan Murad zamanında bilinip tütttürülmeğe başlandı. Önce vücuda olan zararı ve arkasından İstanbul'un üçte birini kül eden meşhur Fatih ve civarı yangını (1637) sebebiyle birçok kereler yasaklandı, IV. Murad ise bu yasağa uymayanların kellerini vurdurmaktan çekinmedi.

16. asır ortalarında yaşamış olan Remmal Ahmed Çelebi adındaki remilciyle Dördüncü Sultan Murad arasında geçen olay meşhurdur:



Kıyafetini değiştirerek İstanbul içinde sık sık dolaşan IV. Murad bir gün esnaf kılığında Üsküdar'dan kayığa binmiş. Ahmed Çelebi de kayıkta imiş. Dereden tepeden konuşurlarken hükümdar:

-Nedir şu Sultan Murad'dan çektiğimiz, keyf namına bir tütünümüz vardı, onu da yasak etti. dedikten sonra, kuşağından bir çubuk çıkarıp doldurmuş; kayıkçı ile Ahmed Çelebi'ye dönerek ilâve etmiş:

-Yoldaş, sen mert bir adama benziyorsun; baba, sen de mazlum bir adamsın. Ne olursa olsun ben bir kaç nefes çekiyorum. Ve çubuğunu ateşlemiş. Ahmed Çelebi:

-Oğul şu çubuğu uzat bir nefes de ben çekeyim. Kayıkçı da:
-Beyim beni de unutmayın, demişler. Sonra Ahmed Çelebi:
-Oğul senin işin gücün nedir, diye sormuş, Murad da:



Çaydan-Fincan-Fincan altı



-Eskiciyim, ya sen ne iş görürsün? demiş. Çelebi:

-Remmalım, demiş ve şöylece konuşulmuş:

-Öyle ise bir remil at bakalım, Sultan Murad şu anda nerededir? İhtiyar remmal bir kâğıt parçası üzerinde birtakım hesaplar yaparak:

-Deniz üzerinde görünüyor, diye cevap vermiş.

-Hele bir remil daha at bakalım, yakında mı, uzakta mı?

Ahmed Çelebi yeni birtakım hesaplardan sonra gözlerini korku ile açmış:

-Oğul demiş, Sultan Murad bizim yanımızda!.. Ben Remmal Ahmed olduğuma göre, devletlü hünkâr ya sensin, ya şu kayıkçı, demiş. Bunun üzerine Murad kolunu sıyırarak hükümdarlık nişanı olan pazubendi göstermiş ve:



On iki dilimli bektaşi taçlı bardak ve tabağı

-Ey Remmal Çelebi, demiş. Bir remil daha atıp benim şehre hangi kapıdan gireceğimi bulabilirsen kellenizi kurtarırsınız!.. İhtiyar remmal cevaben:

-Başüstüne hünkârım, amma benim de bir şartım var, demiş..

-Şartın nedir ki?

-Bir remil atıp hangi kapıdan gireceğinizi öğreneceğim. Fakat sana söyleyip şu kâğıda yazacağım, sen şehre girinceye kadar kâğıdı okumayacaksın!.. Eğer remilde isabet yoksa boynumuz kıldan incedir...

Murad gülerek:

-Kabul ettim, demiş.

Ahmed Çelebi hesaplarını yaparak bir kâğıda birkaç satır yazıp katlamış ve Padişaha sunmuş, Padişah kayıkçıya emretmiş:

-Çek bakalım Lânga sahiline.

Kayık oraya yanaştıktan sonra Murad, Langa kulluğuna haber salarak ustalar, ırgatlar getirtmiş. Birkaç saat içinde surlarda yeni bir kapı açılmış ve şehre buradan girdikten sonra Ahmed Çelebi'nin kâğıdını açtığında hayretten donakalmış.. Zira kâğıtta, "Padişahım yeni kapın mübarek olsun" yazılı imiş. Bunun üzerine Murad remmal ile kayıkçıyı affetmiş. O şiddetli tütün yasağında, tütün içip de canını kurtaran yalnız bu iki kişi olmuş.

Tütünün ülkemizdeki macerasına kısaca temas ettikten sonra biz esas konumuz olan lüle sanatını anlatmaya geçelim.

Türkler, eskiden her şeyde olduğu gibi tütün içimini de kendi zevk ve hayat tarzlarına uygun biçimde şekillendirmişler ve tütün kültüründe de, kahve konusunda olduğu gibi, dillere destan olmuşlardır.



Eski bir kartpostaldan
Eyüp Piyer Loti kahvesinde
Tophane Lüleli çubuk tüttürenler.

Anadolu Hisarı yakınlarındaki bir ocaktan elde edilen killi toprak, Tophanedeki Lüleci Hendek sokağına taşınmakla macerasının ilk basamağına adımını atmış olurdu. Kil burada ünlü ustaların ellerine, dervişin çileye tâbi olması gibi, kendini teslim ederdi. Usta bu kili, önce temizler, öğütür, eler, sular, yoğurur ve mermer üzerinde döve döve sanki bütün emirlere itaat etsin diye âdeta terbiye ederdi. Atölyenin nemli bodrumlarında gerçekleştirilen bu muamelelerden sonra sıra lülenin yapımına gelirdi. Bu sanata küçük ölçekli bir keramik heykeltıraşçılığı ile bezeme sanatının bütünleşmesi gözü ile bakılabilir. Burada usta değişik bir lüle yapacaksa, önce çamurdan veya ağaçtan nümûne hazırlar. Daha sonra bu nümûneyi dişi kalıp olarak, ortasından kestiği şimşir kalıp tahtası içine çelik kalemlerle oyar ve daha sonra da bu iki taraflı kalıbı alttan menteşeler. Menteşe işin çabukluğu ve altlı üstlü iki parçadan oluşan kalıpların kaymaması bakımından lüzumludur. Sanatkâr hazırlanmış kalıp içine, önceden kıvamını ayarladığı çamuru sıkıştırır ve kalıbı açmadan üst kısımdan çanağın içine boşaltır. Bu boşaltma neticesinde dişi kalıp kenarında ince ve küçük bir fincan gibi çanak teşekkül eder. Yine ahşap bir çubukla duman yolu denilen nefeslik çanağa kadar delinir. Bu muamelelerden sonra sıra kalıbın açılarak, lülenin çıkarılmasına ve dinlendirilmesine gelmiştir. Dinlenme esnasında bir miktar suyunu kaybeden lülenin üzerine, yine

küçük şimşir çubukların ucuna dişi ve erkek olarak, oyularak hazırlanmış küçük zarif şekillerin basılmasına gelir. Bu şekiller, yan yana getirilerek bir bütünü tamamladıkları gibi, ayrı ayrı da kullanılmışlardır. En çok kullanılan şekillerin başında tütün yaprakları, ay yıldızlar, Osmanlı arması, lâle ve gül desenleri gelir. Bazen de tütünle ilgili sözler bulunur:

Vakt-ı imsakteki micmere-i amberden
Hoştur alüfteye iftarda bir lûle duhan

Sâbit

Lülelerin üzerlerine basılan bu kalıpların şekilleri ağaç oymacı ustalarına yaptırılır, bazan da usta bizzat yapar. Yine bu güzel lülelerin münasip bir yerinde ustanın adı veya lakabı yazılı soğuk damgası bulunur.

Şimdi sıra işin fırınlanmasına ve püf noktasına gelmiştir. Kendisine has fırınlarda ve odun ateşinde fırınlanan lüleler bu esnada çatlayıp emekleri boşa çıkarmamalıdır.

Lülecinin yanına çırak giren bir genç yıllarca ustasının yanında çalıştıktan ve sanatı tamamen öğrendiğine inandıktan sonra ustasından el alıp, peştemal kuşanmadan "Usta ben artık bu sanatı öğrendim, bana müsaade, ben iş kuracağım." diyerek ayrılır.

Takımı tezgâhı düzerek başlar çalışmaya. Ama gel gelelim fırından çıkardığı her lüle çatlamaya başlar.

Bir fırın, iki fırın, üç fırın, lüleler hep çatlak çıkar. Düşünür neyi yanlış yaptığını, ama bir türlü yanlışını bulamaz. Ustasına gidecek yüzü yoktur.

Ama başka çaresi de kalmaz. Nâçar ustasına döner, özür diler ve durumu anlatır. Olgun bir kişi olan usta eski kalfasını karşısına alır ve "Dikkat et" der. Usta burada fırından çıkardığı her lüleyi eline alır ve "püf' der. Her lüleyi okşarcasına elinde tutup onunla konuşurcasına püf dedikten sonra tezgâh üzerine dizen usta "İşte bu işin püf noktası" der. Ustanın burada yaptığı şey sıcak fırından çıkan lüleye soğuk mekâna geçmeden önce nefesi ile hava üfleyerek geçişi temin etmektir. (Bu hikâye bazı değişikliklerle fincanlar için de söylenegelmiştir.)

İşte fırınlama işi de hikâyedeki gibi okşaya üfleye gerçekleşir. İlk bakışta biribirine benzer gibi görünen lülelerin yüzlerce çeşidi vardır. Varak altınlı ve sır gibi parlak cilâlı olanları bir başka güzeldir.

Bu güzelliklerden dolayıdır ki zamanla, lülecilikte kullanılan bu çamur, lüle çamuru olarak adlandırılır olmuş, yine yurdun birçok yerinde yapılan lüleler de, Tophane'de yapılan ünlü

lülelerden dolayı Tophane Lülesi diye adlandırılır olmuşlardır.

Çok değil yarım asır öncesinde Tophane’de hayatını lülecilikle kazanan elliden fazla imalâthane vardı. Yanlış Batılılaşma ve gümrüksüz mal girişi, tütün kullanımının artmasına rağmen lülecilik sanatımızın sonunu getirdi.

İşte bir zamanlar düzinelerle alınıp, saray ve konaklarda billur mahfazalı kutularda kıymetli misafirlere ikrâm edilen yasemin çubuklu lüleler, şimdi artık sadece eski İstanbul gravürlerinde yaşıyor.

Kahve içmek ve çubuk tüttürmek bir bütünün parçaları olduklarından, tiryakiye ancak beraber ikrâm edilir imiş.

Sözü bir tiryaki deyimi ile noktalıyalım:

El kahvetü bilâ duhan kelfirâşi bile yorgan
(Kahvesiz tütün yorgansız yatağa benzer.)



Siyah çamurlu Tophane bardak
ve hakkâk mürekkep hokkası



Mezar Taşlarında

Hüve 'l-Bakî

Yalnız biz değil, doğu sanatları ile ilgilenen bütün san'atseverler hattın Türklerin elinde yücelen bir san'at dalı olduğunu görerek, takdirle karşılamışlar ve hayranlıklarını gizleyememişlerdir.

Hikâye bu ya... Bir yabancı Sahaflar Çarşısı'na uğrar. (Zira İstanbul'a gelip de Sahaflar Çarşısı'na uğramayan san'atsever yabancı yok denecek kadar azdır.) Orada bir dükkânın yan duvarında asılı duran levhayı göstererek, satın almak ister. Esnaf vermek istemez ama lisanda da anlaşamadıklarından yabancıyı kırmak istemezler. "Madem gönlü düştü verelim." derler. Yabancı büyük bir heyecan ve zevkle levhayı



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Hasan Çelebi
Yazılış yılı : H. 1400 (1982)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Kûfi
Hattatı : Ebuzziyâ Tevfik
Yazılış yılı : H. 1327 (1909)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Mehmet Aziz
Yazılış yılı : H. 1328 (1910)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Kûfi
Hattatı : Prof. Emin Barın
Yazılış yılı : H. 1404 (1984)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Mehmet Şevket Vahdeli
Yazılış yılı : H. 1270 (1863)
Okunuşu : Hüve'l-Hayy
Meali : (O, diridir.)



Hattın nevi : Celî Sülüs Müsenna
Hattatı : İsmail Hakkı Altunbezer
Yazılış yılı : H. 1363 (1945)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Ta'lik
Hattatı : Hulusi Efendi
Yazılış yılı : H. 1336 (1918)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O, kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs Müsenna
Hattatı : Savaş Çevik
Yazılış yılı : H. 1404 (1984)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : İsmail Hakkı Altunbezer
Yazılış yılı : H. 1363 (1945)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Kûfi
Hattatı : Bilinmiyor
Yazılış yılı : Bilinmiyor
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Sâmi Efendi
Yazılış yılı : H.1321(:1903)
Okunuşu : Küllü men aleyha fan
Meali : (Yeryüzündeki herkes fânidir)



Hattın nevi : Celî Divâni
Hattatı : Prof. Ali Alparslan
Yazılış yılı : H.1404(:1984)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır)

alır, memleketine döner. Aradan zaman geçer ve günün birinde evine bir Türk'ü davet eder. Bu zat eski Türkçeyi de iyi bilmektedir. Misafirin, evin salonunda asılı duran levhaya gülümseyerek baktığını gören ev sahibi, levhayı nasıl elde ettiğini heyecanla anlatır ve "Ancak daha ne yazdığını dahi bilmiyorum." der. Bunun üzerine misafir yine gülümseyerek "Bu levhada -helâya gider- yazıyor." der. Bu sefer ev sahibi kahkahalarla gülmeye başlar ve "Sizin bu yazınızla ne yazılsa güzel oluyor." der.

Bu hikâyeyi ortaokul öğrenciliğim sırasında bir gün Sahaflar Çarşısı'nı gezerken yaşlı bir beyden dinlemiştim. Hafızamı yokladım, aklımda bu kadarı kalmış, onu sizlere nakletmeye çalıştım.

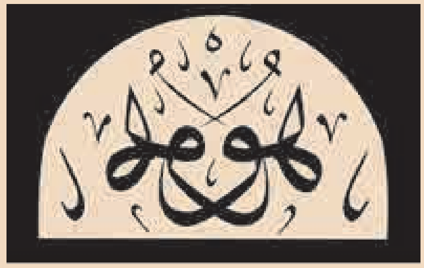
Evet, eski Türk yazısı ile hattatlarımızın vücuda getirdikleri eserler anlayanı anlamayanı, bileni bilmeyeni, müslimi gayrimüslimi, kısaca herkesi kendine hayran bırakmıştır.

İşte bu güzel yazılarımızın sergilendiği bir başka alan da mezarlıklarımızdır. Orada yazı san'atımızın tarih içerisinde gelişimini, çeşitlerini ve tavırlarını görmek mümkündür. Benim mezar taşlarında Hüve'l-Bakî yazılarına eğilmemin sebebi ise hüsn-i hatta bir başka değeri ortaya koymaktır.

Bizler mezarlıklarımızı uzaktan birer dikili taş gibi görmüşüz hep. Oysa yakınına gelip biraz dikkat edince orada bir başka dünyayı, bir hazinenin varlığını fark ederiz. Bilindiği gibi hattatlarımız Ayet-i Kerime, Hadis-i Şerif ve Kelâm-ı Kibarlarla akla hayale gelmeyecek, insanı



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Bilinmiyor
Yazılış yılı : Bilinmiyor
Okunuşu : Hüve'l-Bâki
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Mustafa Halim Özyazıcı
Yazılış yılı : H. 1377(1957)
Okunuşu : Hû
Meali : (O)



Hattın nevi : Celî Ta'lik
Hattatı : Necmeddin Okyay
Yazılış yılı : H. 1362 (1941)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Bilinmiyor
Yazılış yılı : Bilinmiyor
Okunuşu : Küllü men aleyha fân
Meali : (Yeryüzündeki herkes fânidir.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Bilinmiyor
Yazılış yılı : H. 1391(1971)
Okunuşu : Hüve'l-Bakî
Meali : (O kalıcıdır.)



Hattın nevi : Celî Sülüs
Hattatı : Hâmid Aytaç
Yazılış yılı : H. 1378(1958)
Okunuşu : Küllü men aleyha fân
Meali : (Yeryüzündeki herkes fânidir.)





Tuğra şeklinde Hüve'l-Halâku'l-Bakî
Karacaahmet H. 1229

heyecanlandıran, hayrete düşüren, kendine âşık eden yüzlerce istif (kompozisyon) yapmışlar. İşte bu ünlü hattatlarımız tarafından yazılmış olan san'at şaheserlerimiz müzelerimizi, özel koleksiyonlarımızı, evlerimizin duvarlarını ve mezarlıklarımızı süslemektedir hep. Bunlar arasında Hüve'l-Bâkî istifleri ise bir başka dünya. Öyle sanıyorum ki Besmelenin dışında hiçbir söz Hüve'l-Bakî kadar tekrarlanmamış ve değişik şekillerde yazılmamıştır. İşte eski yazımızın insanı büyüleyen, meşgul eden, kendine çeken ve değişik istiflerle ayrı ayrı (bir meyveden yüzlerce tatlı yapmak gibi) güzelleri veren tarafları buradadır. Müsaade ederseniz önce yukarıdan beri sözünü ettiğimiz Hüve'l-Bâkî kelimesinin kısaca mânâsını ve ne zamandan beri mezar taşlarında görülmeye başlamış bulunduğunu anlatmaya çalışayım.

Hu: Türkçesi O'dur. Gösterme adıdır diyenler olduğu gibi, Zât adıdır, diyenler ve bu adı, Allah'ın en büyük adı sayanlar da vardır. Kur'ân'da duyan, gören, gücü yeten... gibi sıfatları bildiren birçok adlar "O" adına dönüştürüldüğü gibi Haşr (59) sûresi'nin 22. âyetinde Allah adı "O" adına dönüştürülmüştür.

Mevlânâcılar da gülbanklarının sonunu Hû diye bitirirler. Misâl: Vakt-i şerîf hayr ola, hayırlar feth ola, şerler defola, derviş kardeşimizin hizmeti mübarek ola, niyazı kabul ola, demler safalar ziyade ola. Dem-i Hazreti Mevlânâ, sırr-ı Şems-i Tebrîzî, kerem-i İmâm-ı Alî hû diyelim.

Bâki: Bir nesnenin varlık süresi, ilk durumu üzere sürüp gitmesi demektir. Fenâ'nın tersidir. Bir de görüp gözetmek, bakmak mânâsına gelir.

Buna göre bâki (kalıcı, bakıcı) Hüve'l-Bâkî (O kalıcıdır.) Yani yeryüzünde her şey fânidir, gelip geçicidir. Bâkî olan, yalnız ve ancak Allah'tır.

Mezar taşlarına Hüve'l-Bâkî yazmak Osmanlılarda gelenekleşmiş bir anlayıştır. Bu yazı mezar taşının yazı kısmının en üstünde, sarık, fes ve çiçek demeti (hanımlarda) gibi başlıkların altına isabet eden alan içerisinde, yazının istif şekline göre çerçevelenmiş müstakil alanlara yazılmıştır. Şimdi buyurun sizinle İstanbul'un çeşitli mezarlıklarında bir gezinti yapalım.

Mezarlıkları dolaşırken bir başka yazı diye (daha evvelki gezilerimiz sırasında bir kitabı dolduracak kadar Hüve'l-Bâkî toplamıştık.) yanına yaklaştığınız taşta bir başka san'atkârın yapmış olduğu bir başka şekilde Hüve'l-Bâkî karşılıyor sizi.

Daha başkası yapılamaz diyorsunuz. Bu sefer de bir başka mezarlıkta hattatı belli olmayan müsenna (karşılıklı girift, sağdan ve soldan okunabilen yazı) yazılmış Hüve'l-Bâkî ile karşılaşıyorsunuz. Kendi kendinize "Bu nasıl iş, olmaz böyle şey. Artık başkasına rastlamam." derken, karşınıza bu sefer keşidelisi (bazı harflerin anatomi ve estetik görünüşlerini



Osman Gazi'nin türbesinden

bozmadan yatay olarak uzatılması) çıkıyor. Bir yandan kalıbını alırken, diğer yandan bu gün karşılaştığım yazıların en güzeli diyorsunuz. Bana yardım eden öğrencilerim de hayrette ve “Bu nasıl iş hocam? Artık daha değişik olana rastlamayız derken neler çıkıyor karşımıza baksanıza.” Evet arkadaşlar, Eyüp Sultan'ı aşağı yukarı taradık ve bu gün de çayı hak ettik. Şimdi bir kahveye gidip çayımızı yudumlayalım. Kahvede etrafımızı yaşlılar sarıyor, masa üzerinde duran fotoğraf makinalarını, blokları, tomar tomar kâğıtları göstererek “Nedir bunlar, siz ne yapıyorsunuz, okumasını biliyor musunuz? Buralara hep yabancılar gelir resim çekerler, iyi iyi, bunlara sahip çıkın, bizim insanımız nankör, sahip çıkmıyor.” gibi sözler sıralıyorlar ard arda. Sohbet ve çaydan sonra bir başka kabristan için program yapıyoruz.

O beklenen gün geliyor. Bir başka mezarlık yolundayız. Hep değişik şeylere rastlamaya alıştık ki umutluyuz. Ancak, bütün bu güzelliklerin mezarlıklarımızın bakımsızlığı bizi çok üzüyor. Tesellimiz, bir gün onlara da sahip çıkılacağı düşüncesi oluyor. Bütün bunlar konuşulup düşünülürken, bu sefer de bizi hiç rastlamadığımız küplü arasında (ayın, cim, ha gibi harflerin aşağı doğru çanak yapmaları) bir Hüve'l-Hayy yazısı karşılıyor. Hazine bulmuş gibi oluyoruz.

Mezar taşlarımız millî kültürümüz yönünden son derece kıymetlidir. İncelenmeleri sonunda insanımızın çok kıymetli ve faydalı bilgiler elde edeceğinden eminim. Makale ölçüsünde sizlere sunmaya çalıştığım Hüve'l-Bâkî yazıma yine mezar taşlarından aldığım iki yazıyla son veriyorum.





Hüve'l-Bâkî

Dikkat ile nazar eyle şu mezarım taşıma
Akil isen gâfil olma aklını al başına
Salınıp ben bir dem gezer iken neler geldi başıma.
Akıbet türâb oldum taş dikildi başıma.
Kayseri'nin Akçakaya köyünden
Hacı Ahmed Topsakal
Ruhuna Fâtiha M. 1939 (Edirnekapı Mezarlığından)

Hüve'l-Bâkî

Dilerim bakmaya Rabb'im yüzümün kâresine
Merhem-i rahmet ura ma'siyetim yâresine
Kereminden ne kadar mücrim isem kesmem ümid
Giremez kimse efendiyle kul'un âresine.
Süleymaniye cami-i şerifi imam-ı evveli
ve Bâyezîd cami-i şerifi hatîbi
Şeyhül-huteba merhum ve mağfur
El-muhtac ilâ rahmet-i Rabbihi'l-gâfûr
Hafız Mehmed Kâmil Efendi'nin
Ruhuna rızaen lillahi'l-fâtiha
Sene H. 1323 (Süleymaniye Camii Haziresi)



Eski bir gravür
Gümüşsuyu Alman
Konsolosluğu bahçesi



Mezar taşlarımız şu yönleriyle incelenebilir:

1. Tarihi değerleri yönünde:
   - Yüzyıllarına göre
   - Devirlerine göre
     - Selçuklular (12. ve 13. asır)
     - Beylikler (14. asır)
     - Osmanlılar (14. 15. 16. 17. 18. 19. 20 asırlar)
       - Devlet adamları mezar taşları
         - İlmiye (Ulema) mezar taşları
           - Şeyhülislam
           - Kazasker
           - Müderris
           - Müftü
           - Kadı
           - v.s.
         - Seyfiye (Asker) mezar taşları
           - Nizam-ı Cedid öncesi
             - Vuzera (Vezirler)
             - Ümera (Beylerbeyi Sancakbeyi)
             - Kapıkulları (Yeniçeriler)
           - Nizam-ı Cedid sonrası
             - Vali
             - Kaymakam
             - Nizam-ı Cedid mensubları
         - Kalemiye (bürokrat) mezar taşları
       - Sivil halkın mezar taşları
         - Erkek
         - Kadın
         - Çocuk
       - Tarikat mezar taşları
         - Mevlevi
         - Kadiri
         - Nakşi
         - Rufai
         - Helveti
         - Bektaşi
         - Uşşaki
         - v.s. tarikatler

2. Edebi değerleri yönünde:
   - Âyet
   - Hadis
   - Vecize
   - Nesir
   - Şiir

3. Folklor değerleri yönünden
   - Başlıklar
   - Şekiller
   - Meslekler
   - Gelenekler

4. Sanat değerleri yönünden
   - Hüsn-ü Hat
     - Celi Sülüs
     - Celi Ta'lik
     - Celi Rık'a
     - Diğer hatlar (yazılar)
   - Tezyinat
     - Rumi
     - Hatâi
     - Hendesi
   - Diğer şekiller
     - Gül
     - Karanfil
     - Lale
     - Servi
     - Buhuru meryem
     - Nar
     - Diğer çiçek ve meyvalar

Cepte taşınan sanat



Osmanlı Kartvizitleri

Bilindiği gibi milletler kendi öz sanat ve kültürlerinin yanı sıra, başka milletlerin sanat ve kültür varlıklarından da faydalanırlar.

İşte biz Türkler de zaman içerisinde gerek mensubu bulunduğumuz Doğu kültüründen, gerekse son yüzyıllarda Batı toplumlarından bazı şeyler alarak kendi bünyemize uydurmuş, potamızda eritmişizdir. Buna, Batıdan aldığımız, dilimize "kartvizit" olarak geçen ve benimsenen uygulamayı örnek gösterebiliriz. Kelimenin aslı, ziyaret kartı anlamına gelen 'cart de visite'dir ve Latincedir. Bu birleşik kelimenin dilimizdeki anlamı aynen Batı toplumlarında olduğu gibidir. Ancak yazıyı sanat eseri haline getiren, onu çeşitli şekil ve kompozisyonlarla gerçekleştiren atalarımız bu küçük, sevimli nesnelere son derece zarif görünüşler kazandırarak, âdeta elden ele dolaşan birer minyatür levha özelliği vermişlerdir.

Aşağı yukarı 4,5x8 cm klasik ölçülerinde olan kartvizitler çok çeşitli amaçlarla kullanıldığından, yerine göre üzerindeki bilgiler azalıp çoğaldığı gibi ölçülerinde de bazı değişiklikler olmaktadır.

Üzerindeki yazılara gelince: En az yazı, isim ve soyadından ibaret olanlarıdır. Daha ayrıntılı olanların üzerinde ad ve soyadın yanısıra kişinin ünvanı, görevi, ev ve iş adresleri, varsa her iki yerin telefon numaraları v.s. bulunmaktadır. Kartvizitlerin kullanma alanları ilk kullanıldığı günden bu güne kadar büyük farklılıklar göstermemiştir. Ancak telefonun çok yaygın bir haberleşme aracı olmasından bu yana önemi

daha da artmıştır denilebilir. Konumuza çeşni olması bakımından Osmanlı döneminde değişik bir kullanım şeklini örnek olarak verelim. Eskiden bayramlarda memurlar âmirlerini ziyaret ettiklerinde (Bilindiği gibi geleneğimizde bayramın ilk iki günü büyükler, âmirler evde oturur, kendilerinden yaşça ve rütbece küçük olanların ziyaretlerini beklerler, iade-i ziyaretlerini ise son güne bırakırlardı.) konağın selamlık kısmına alınırlardı. Selamlıkta umumiyetle mermerden beyzî büyük bir masa, üzerinde ise sedef-kakma ve metal-kakma tekniği ile yapılmış küçük bir kutu bulunurmuş. Ziyarete gelen kişiler kartvizitlerini bu kutunun içine bırakırlarmış. Böylece bayram ziyaretlerinde ziyaretçilere, içinde üç kristal kâsenin ve ziyaretçi sayısı kadar kaşığın bulunduğu bir tepside iki değişik çeşit tatlı sunulurmuş. Misafir canının istediği tatlıdan bir kaşık alır, kullandığı kaşığı ise üçüncü kâsenin içine bırakırmış. Daha sonra ev sahibi ile birlikte kahve içilir ve böylece bayram ziyareti sona erermiş. Ziyaretine gelinen âmir ise iade-i ziyaretini son gün yapar, daha önce kartvizit kutusuna konulan kartlarda adresleri bulunan memurlarını ziyarete gidermiş. Tabiî kendisini ziyaret edenlerin sayısı çok olduğu için, ancak kapılarının önünden araba veya faytonu ile geçerken yanındaki bir kişiyle kartvizitini yollarmış. Bu da iade-i ziyaret anlamına gelirmiş. (Yukarıdaki kartvizitli ziyaret adabını, bu konuda bilgilerine baş vurduğum sayın büyüğüm gazeteci yazar Ziyad Ebuzziyâ Bey nakletti.)

Yukarıda belirtildiği gibi Osmanlı hayatında uygulama alanları bulunan kartvizitlerin üzerinde, birçok devlet, ilim, ticaret ve sanat adamlarımızın isteğiyle meşhur hattatlarımız büyük titizlik ve itina ile çalışmış çok güzel örnekler yapmışlardır.

Bu alanda en çok çalışan Arif Hikmet Bey olmuştur. Hattatın bine yakın kendi elinden çıkmış orijinal kartviziti Ziya Aydın Bey'in koleksiyonunda bulunmaktadır. Arif Hikmet Bey'e geçmeden önce yine meşhur hattatlarımızdan Mustafa Halîm



Arif Hikmet ketebeli ziyaretçi kartları







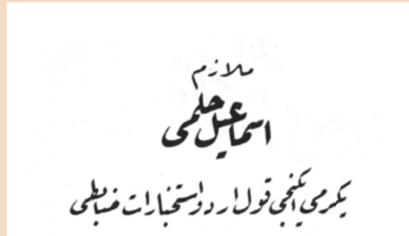

Özyazıcı ve Hamid Aytaç Beyleri belirtmem gerekir. Bu iki hattatımız levha, kitâbe, cami, kubbe ve kuşak yazılarının yanı sıra çok güzel kartvizitler yazmışlardır.

Arif Hikmet Bey'in doğum tarihi kesin olarak bilinmiyor. Genç yaşta Yugoslavya'dan göç ederek İstanbul'a geldiği ve Enderun'a girdiği İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın "Son Hattatlar" adlı eserinin 59. Sayfasında belirtilmektedir. Arif Hikmet Bey meşhur hattatlardan Bakkal Arif Efendi'den sülüs ve nesih dersleri aldıktan sonra Matbaa-i Âmire hattatlığına tayin edildi. Bu görevde birkaç yıl kaldıktan sonra ayrıldı. Heyecanlı bir mizacı olduğu için kısa sürede birkaç işyeri değiştirdi. Bu arada Babıâli'de Kahramanzade Hanı'nda bir yazıhane açtı. Burada levha, kabartma kartvizit, mühür, damga v.s. için yazılar yazdı. İşte yazımıza konu olan kartvizitlerinin büyük bir kısmını bu sırada yazdı. 1914 yılında açılan "Medresetü'l-Hattâtin"e müdür olarak tayin oldu ise de kısa bir zaman sonra oradan da ayrılarak Cağaloğlu'nda adını "Yazı Yurdu" koyduğu yerde yine levha, kartvizit, mühür v.s. yazıları yazmaya başladı. Dört yıl sonra yakalandığı verem hastalığından kurtulamayarak genç yaşta vefat etti. Cenazesi Koca Mustafa Paşa Camii haziresine defnedildi.

Ölümünü müteakip Tasvir-i Efkâr gazetesinde Hattat Arif Hikmet Bey'den sitayişle bahsedilerek, kabiliyetli olmasına rağmen takdir edilmediği, Hatt-ı Sümbülî diye isimlendirdiği yeni bir yazı karakteri bulduğu, genç yaşta vefat etmesinin hat sanatımız için büyük kayıp olduğu belirtilmesinin yanı sıra lâübalî bir karaktere sahip olduğu da yazılmıştır.

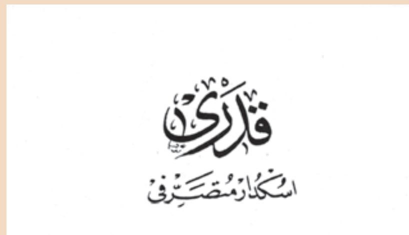
Gördüğüm kartvizit örneklerinden anladığıma göre Arif Hikmet Beyin hayâl gücü zengin olup, kompozisyon yapılması son derece zor olan isimlerle bile ustaca istifler yapmıştır.




ملازم
اسماعیل حلمی
یکرمی ایکنجی قول اردو استخبارات ضابطی


باقتریولوغ - دوقتور
عثمان اوغوز
امراض داخلیه متخصصی



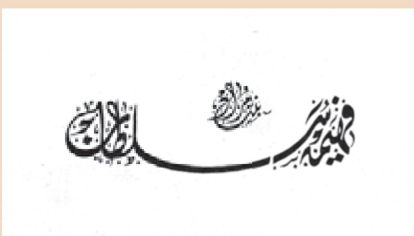

قدری
اسکدار متصرفی

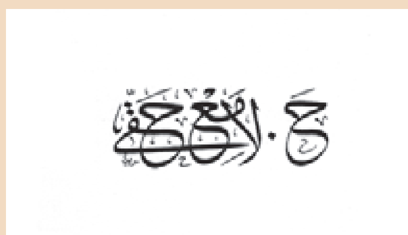





علی
متقاعد فریق









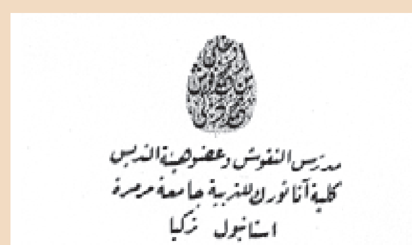

دوقتور
توفیق رشدی


حاجی حسین




بیکباشی
رشاد


ارکان حرب بیکباشی
فؤاد


مدرس النقوش وعضو هیئة التدریس
کلیة آتاتورك للتربیة جامعة مرمرة
استانبول ترکیا



Gaziantep Yöresi Taş İşçiliği

Taşdadır bekâ Taşdadır ebediyet
Taşdan başka ne bırakır tarihe medeniyet
F. Erdinç

Biraz abartılmış olmasına rağmen, şiirde doğruluk payı oldukça fazla. Abartılmış diyorum, çünkü medeniyet tarihinde mâdenden ve ahşapdan yapılmış sanat eserlerinin yerini de unutmamak gerekir.

Yazımızın başlığı "Gaziantep Yöresi Taş İşçiliği" olmasına rağmen bu mesleğin adı o yörede Yapıcılıktır. Kelime eser, yapı ve bina mânâlarını içine alır. Yapıcı ise bugünkü mânâda hem mimardır hem de mühendis. Yetişme biçimleri şöyledir: Çocuk, bu işe bir ustanın yanına küçük yaşta şeert (şakird, çırak) olarak girmekle başlar. Kabiliyeti ve isteği var ise zamanla halfe (kalfa-halife = ustadan sonra gelen) olunurdu. Halfelikte geçen belli bir olgunluk sonunda usta olunurdu. Ancak bu gibi mesleklerin

Gaziantep'de öteden beri aile meslekleri olduğunu da söylemek gerekir. Yörede "Ot, kökünün üstüne biter." sözü mânâda ve maddede, karakter ve kabiliyette her şeyin çocuklara intikâlini anlatır.

An'anevî sanatlarımızda halk arasında her mesleğin bir pirinin olduğu kabul edilir ve o pirin adıyla "Bizim mesleğimiz.......'nın mesleğidir" diye anılır. Gaziantep yöresinde İbrahim Halilullah Peygamber yapıcıların piri olarak bilinir. Eski ustalardan Ökkeş Kuranel'in anlatmasına göre İbrahim Aleyhisselâm kendisine Allah'tan gelen emre uyarak Kâbe-i Muazzama'yı inşa eder. Kâbe'yi tamamladıktan sonra Urfa'ya gelirken yanında kalfalar Yakup oğlu Yusuf ile Salih oğlu Remzi'yi beraberinde getirir. Bu kalfalar da Urfa'da Halilürrahman külliyesini yaparlar ve bu arada onların yetiştirdikleri ustalar zamanla Urfa, Mardin ve Antep yörelerine dağılır ve çoğalırlar.

Bu sanatı aynı zamanda o yörelerde Türklerle beraber yaşayan Süryaniler ve Ermeniler de öğrenmişler ve hep beraber hem kendi mabedlerini, hem de diğer kamu ve şahıs binalarını, inanç ayrılığı gözetmeksizin beraberce inşa etmişlerdir. Urfa ve Mardin yörelerindeki sanat eserleri hakkındaki sözü, o çevreleri daha iyi bilen araştırmacılara bırakmak veya ileride daha etraflıca inceledikten sonra ele almak niyetiyle şimdilik içinde yıllarımı geçirdiğim doğum yerim Gaziantep'i anlatmaya çalışayım.

Bölgenin jeolojik yapısı bu mesleğin orada gelişmesindeki faktörlerin başında gelir. Şehrin içinde ve yakın çevresinde her türlü uygulamaya elverişli çok sayıda taş çeşidini ihtiva eden ocaklar vardı. Gaziantep yöresinde bu taş ocaklarının küçük çaplı olanlarına Mara (mağara), büyüklerine ise Matta denilir. Bu ocaklar yeryüzüne çok yakın olarak bulunurlardı. Ocak derinliğine ve enine çalışılarak açılır ve zamanla derinlikleri on ilâ yirmibeş metreyi bulur; alanları da küçüklerde İstanbul Mısır Çarşısı'nı, büyüklerde ise Kapalıçarşı'yı içine alacak kadar büyük olur. Şehir içinde olan bu ocaklar görevlerini tamamlayınca sahiplerince bağ, bostan veya iş yeri olarak da kullanılırlardı. Antep'in kavurucu yaz sıcaklarında son derece serin olan meşhur mağara ve mattalar şunlardır: Ağıbalı Mağarası, Keçi Mağarası, Hırsız Mağarası, Sunaklı Mattası, Allıklı Mattası, Rumkala Mattası ve Muhsin'in Mattası'dır. Burada önemli bir hususu da belirtmek gerekir ki, o da yapı sanatında standart ölçülü taşın yüzlerce yıldır bu yörede uygulana gelmesidir. Siparişte, ustanın taş cinsini söylemesi yeterliydi. Bütün taşların yükseklikleri dokuz parmak yani 27 cm., eni ise 24 cm. idi. Taşlar şekil ve yontulma biçimleriyle ilgili olarak Musavvat, Altı ayaklı, Beş ayaklı ve Açceli adlarını alırlardı.

Yörede kullanılan değişik özellikteki taşların adları şunlardı: Ocakta iken alçı sertliğinde ve krem renginde, kesimi kolay olan ve güneşi görünce sertleşen taşa Havara denirdi. Havara'dan

çok daha sert olan ve binaların dış ve özellikle de kuzey cephelerinde kullanılan taşa Keymık ve Keymık'tan daha da sert olan ve kullanıldığı yerden ismini alana Minare Kayası denir. Ayrıca yine Gaziantep'e has sarımtırak renkli ve mermer sertliğinde olup kendisi mermer olmayan taşa Beyaz Mermer, yine şehrin 25 km. uzağındaki Çapın köyü civarından elde edilen ve kalınlığı altı santim civarında bulunan kırmızı renkli tabakalaşım kayaya Kırmızı Mermer denir. Bu taş da özellikle bina tabanı ve hayat (bahçeye bakan avlu) zeminlerinde kullanılmıştır.

Yörenin en sert taşı ise Karataş'tır ve çoğunlukla abidevî yapılarda siyah beyaz etkisi için diğer taşlarla beraber kullanılmışlardır. Taş çeşitleri hakkında bu kısa açıklamalardan sonra taşları kimler, nasıl ve hangi aletleri kullanarak yapıcı için hazır hâle getirirler, onu görelim.

Gaziantep, yüzlerce yıllık taşçılık geleneğinin yanında yine onun kadar eski olan mâden işleme geleneğine de sahiptir. Onun için her türlü taş yontma aletleri bölge mâden ustalarınca geliştirilmiştir. Bunların başlıcaları çekiç, külünk, çivi, muhul ve yapraktır.

Çekiç: Büyükçe bir çekice benzer, taşın ilk kabasını almada, çivi ve yaprak çakmada kullanılır.

Külünk: Ucu köşeli ve keskin, sapı kısa olan bir çeşit kazmadır ve taşın ilk yontusu bu kazma ile yapılır.

Çivi: Çelikten yapılmış ucu keskin kalemin adıdır.

Muhul: Bir birbuçuk metre uzunluğunda ve dört beş santim çapında demir olup, taşları yerinden oynatmada ve yuvarlamada kullanılır.

Yaprak: El genişliğinde ve ağızları keskin değişik boylarda levhalar olup, külünk ile yarılan taşların arasına çakılarak taşları bloklar hâlinde ayırmada kullanılır.

Bu âletleri kullanarak ocaklarda taş kesenler ayrı bir esnaf grubu idiler ve işleri, taşı ocaklarda hazırlayıp, eşek veya katır sırtına yükleyerek siparişi veren yapıcıya gönderince biterdi.

Ancak bilinen şudur ki her taşdan bina yapılmaz. Aynı damardan kesilmiş olmasına rağmen, ters yol takip etmek veya taşı yerinde kullanmamak binanın ömrünü azaltır. Onun için hangi taş neresinden ve nasıl kesilir bilmek lâzım. Ayrıca taşı çalışırken gevşetmemek de gerekir. Gevşemiş taş (taş çalışırken ustanın taşı yalnız kendisini fark edeceği şekilde çatlatması veya taşın tabii çatlaklığı) kışın su emer ve soğuma sonunda donan su taşın çatlağını zamanla büyütür ve bir müddet sonra parça taş yerinden düşer.

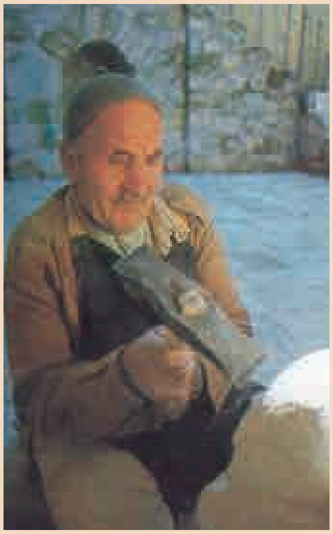
Yonucular, ocaklardan getirilen kaba kesimi yapılmış taşları inşaat alanında yapıcı ustasının istediği şekilde ve temizlikte yapan sanatkârlardır. Bu sanatkârlar müstakil olarak çalıştıkları gibi çoğunlukla yapıcılar aynı kişilerdir. Yonucular, minare şerefesi, taç kapı, cami minber ve mihrab yapımlarında hüner ve ustalıklarını gösterirler. Bu taş oymalarını yapan



Taşçı ustaları yöreye has meslek kıyafetleriyle



Son derece sanatlı bir Antep minaresi



Usta taş yontarken



yonuculara aynı zamanda Nakkaş da denilmiştir.

Gaziantep nakkaşlarının kullandıkları âletlerin yöredeki adları şunlardı:

Şahata: Ağzı iki yüzlü ve geniş tasarlanmış kesere benzeyen, taşın yüzünü yontmaya yarayan bir alettir.

Kirpitin: Buna "terak" da denir. O da iki yüzlüdür ve sert taşları yontmak için kullanılır. Taşın yüzünde yakından belli olan tarak izleri bu âletindir.

Külünk: Yonucu ve taşçıların ortak âletidir. İki ağızlı ve ağızları dört köşeli uca doğru iğne hassasiyetinde sivrilen büyükçe çekiçtir. (Yazımda kullandığım âlet benzetmeleri uzun izahlarla konuyu dağıtmamak için kısa tutulmuştur.)

Matraka: Bir çeşit çekiç olup, kalem işleri bu çekiç ile yapılır.

Kalem: Çelik çubuklardan yapılır. Taşa her türlü şekil vermede kullanıldıkları için çeşitleri çoktur.

Kalkız: Değişik amaçlar için kullanılan açılır kapanır büyükçe gönyedir.

Zeyve: Demirden yapılmış, bir köşesi dik olan açıdır ve taş kenarının dikliği onlarla kontrol edilir.

Yapıcılar yardımcıları ile kendi tarif ve istekleri üzerine yonuculara hazırlattıkları taşlarla inşaata başlarlardı.

Yonuculara yapım işlerinde yardım edenlerin adları ve vazifeleri şunlardı:

Hamal: Nakkaşların hazırladıkları taşları ustaya taşıyan kişi.

İretci: Çift duvar örgülerinde iki örgü arasına çamur yapıp, duvar içini adına Hampara ve Halik denilen küçük taşlarla dolduran kişi.

Ağızcı: Bunlara Kâhilci de denirdi. Bu ustalar taşların veya sonradan duvarların dış yüzlerindeki hataları sıva ve benzeri şeylerle kapatan ustalar.

Faal: Yörede amele yerine kullanılan bir tabir. Vazifesi toprak elemek, harç karmak, halik taşımak ve ustaya el altında yardım etmektir.





Sedefkârlık

Sedefkârlık her şeyden önce bir "çizim, ölçü ve estetik san'atı" olduğundan mıdır bilinmez, saraydan yetişen ünlü mimarlardan pek çoğunun aynı zamanda bu san'ata sahip olduğunu görüyoruz. 16. ve 17. yüzyıllar sedefli eşya kullanmanın bir moda hâline geldiği çağlardır. Ayrıca sedef, mimarî unsurların süslemesine de alabildiğine girmiştir. Üçüncü Murad'ın Ayasofya Camii haziresindeki türbesinin kapı kanatlarına Dalgıç Ahmed Ağa; Sultanahmet Camii'nin pencere ve cümle kapısı kanatlarına da Mimar Mehmed Ağa gibi ünlü yapı ustaları tarafından sedef kakmalar yapılmıştır. Evliya Çelebi, Dördüncü Murad devri sedefkârlarından bahsederken şöyle diyor: "100 dükkân, 500 neferdürler. Pirleri Şuayb-i Hindî'dir."

18. yüzyılda başlayan "Batı hayranlığı" bütün diğer san'atlarımızda olduğu gibi sedefkârlıkta da büyük zayiata sebep olmuştur. "Marifet iltifata tâbi'dir, müşterisiz metâ zâyi'dir" düsturunca, soyu-sopu belirsiz birtakım cereyanlara yönelen hevesler,

üstelik aynı sebeplerle devletin de desteğini kesmesi, asırlardır bir kültürün yüzünü ağartan bu san'atı, karanlığa doğru itmeye başlamıştır. 19. yüzyılın sonunda, tıpkı sönmek üzere olan bir mumun son parıltısı gibi, sedefkârlık vâdisinde iki ışığın parladığını görüyoruz: Sultan İkinci Abdülhamid ve Sedefkâr Vâsıf (Sedef)...

Esaslı bir "ince marangoz" olan ikinci Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nda kurduğu sedefhânede kendisi de bizzat çalışarak lâtif eserler vermiştir. Vâsıf Hoca'ya gelince; 1876 Beşiktaş doğumlu bu san'atkâr, Mekteb-i Bahriye'nin "Marangoz ve Oymacılık Bölümü"nden 22 yaşında mülâzım (teğmen) rütbesiyle mezun olmuş, 1912 yılında, yâni 36 yaşındayken, binbaşı rütbesiyle emekliye ayrılarak Beşiktaş'ta açtığı atölyesinde çalışmaya başlamıştır.

Türk sedefkârlığının literatüre geçen en son "mükemmel" eseri, Vâsıf Sedef'in yaptığı, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'ndeki kapılardır.

Eser-i İstanbul
Kur'an mahfazası



1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Şark Tezyinatı Şubesi'nde bir "Sedefkârlık Kürsüsü" kurulmuş ve Vâsıf Sedef bu kürsünün öğretim üyeliğine getirilmiştir. Ancak, bu kürsüden yetişmiş bir sedefkârın ismine maalesef rastlayamamış olmamız, bu san'ata karşı kayıtsızlığın bir sonucudur. Ve belki de bu verimsizliğe duyduğu üzüntü yüzündendir ki Vâsıf Hoca, dört yıl emek verdiği kürsüsünün üzerinde ruhunu teslim etmiştir. (1940)

Sedefkârlık san'atını omuzlayıp 20. yüzyılın ortalarına doğru getirmeye çalışan Vâsıf Hoca'dan başka; piyasa işleriyle geçimlerini temin eden "sedefçi esnafı" da, mesleğini "san'at" pâyesine eriştiren son ustasını 19 Ocak 1982 Salı günü İstanbul'daki Balıklı Ermeni Mezarlığı'na sırlamıştır: Nerses Semercioğlu...

1914'te İstanbul'un Kumkapı semtinde dünyaya gelen ve harp yıllarının geçim sıkıntısı içinde büyüyen Nerses Usta, vefatından kısa süre önce kaleme aldığı hayat hikâyesinde özetle şunları söylüyor:

"... İlkokula 1924 yılında başlayıp dördüncü sınıfa kadar devam edebildim.

1928 sonunda, Kapalıçarşı'daki Sedefçi Mihran Ağa'nın yanına çırak girdim. Daha çok, adına serpme denilen basit tabure ve kakma tabure, kakma rahle veya tamir işleri yapardık. Usta-çırak çalışıp bir


السلام عليك يا رسول الله

haftada tamamladığımız bir büyük iki ufak serpme macunlu bir takım tabureyi 30-35 liraya satardık.Mağazadan paramızı alabildiğimiz haftalar, ben de 6 lira olan haftalığımı alabilirdim. Aksi halde birçok haftalar paramı alamadan eve giderdim. Ustam, 1936 veya 1937 yılında öldü.

Cenazesine gittiğimde komşular bana; Şu çelengi göndereceğine onun parasını eşine verseydin daha makbule geçerdi." dediler. Gerçekten, ustamın cenaze masraflarını komşular karşılamışlardı. Allah rahmet eylesin.

Nerses Usta'nın da belirttiği gibi, sedefkârlığın piyasaya indiği ölçüde, bu san'atın talihi de aşağı doğru inmiştir. Fakat beri yanda, "sıradan olmayan işlerin" her zaman değer bulacağını gösteren örnekler de vardır. Gene Nerses Usta'nın söylediğine göre:

"... Vâsıf Hoca Hırka-i Saadet kapılarının ince marangozluk işlerini yaparken, iri sedef parçalarının ölçülerini vererek kesim işlerini bana yaptırdı. Tanesine 125 kuruş hesabıyla para ödedi." Sedefçilik san'atını 1980'lerin başına kadar getiren son "profesyonel" kişi olarak Nerses Semercioğlu, "yeniden keşfedilircesine" 1950'lerden sonra değer kazanmaya başlayan bu san'atla geçimini sürdürmüş son ustadır.

Sedef işçiliği, üç değişik tarzda yapılagelmiştir:

a) Gömme (veya Kakma), b)Kaplama, c)Macunlama teknikleri olarak isimlenen bu tarzların yapılışını kısaca açıklamaya çalışalım:

A- Gömme (kakma) usûlü

Önce üzerine sedef tatbik edilecek işin iskeleti hazırlanır. Bunun için en ziyade ceviz, meşe, abanoz gibi ağaçlar kullanılmıştır. Tasarlanan desen, kâğıd üzerine geçirilir. Çizilen şeklin ağaç üzerine aktarılması için, kâğıdı tutkal ile ağaç zemine yapıştırmak veya koyu zemine çelik kalemle, açık zemine kurşun kalemle çizmek gerekir. Sonra, kullanılacak malzeme çeşitlerinin (fildişi, bağa, kemik, sedef vs.) yerleri tesbit edilerek, bu yerler büyük bir dikkatle oyulur. Tıpatıp bu yerlere göre kesilen sedef veya diğer malzeme, sıcak tutkal ile yapıştırılır, kaba tesviyesi yapılır, gömme işlemi bütünüyle bittikten sonra da ince tesviyesi yapılarak cilâlanır.



Sedefkâr Vasıf Bey yapmış olduğu
Hırka-i Saadet kapısı önünde



B- Kaplama usûlü

Bu usûlde, masif ağacın üzerine istenilen cins ahşap kaplama yapıştırılır. Desen, kaplamanın üzerine çizilir ve süsleme malzemesinin (sedef, bağa, fildişi vs.) geleceği yerler boşaltılır.

Burada en zor iş, ham süsleme malzemesinin yani ham sedef, fildişi, bağa ve kemiğin inceltilmesi ameliyesidir. Bu sistemde desen çıkarma işleminin bir kolay yolu da vardır. Kaplama, masife yapışmadan önce üzerine ince bir kâğıd yapıştırılır. Kâğıdın üzerine de tesviye edilip inceltilmiş sedef plâka yapıştırılır. (Aradaki kâğıdın görevi, kesildikten sonra sedefle kaplamayı birbirinden ayırmaktır). En üste bir kâğıd daha yapıştırılıp üzerine desen çizilir ve hepsi birden kıl testeresiyle kesilir. Bu yolla elde edilen dişili erkekli motifler, istenilirse aynı iş üzerinde karşılıklı veya ayrı ayrı kullanılabilir.

C- Macunlama usûlü

Bu usûl daha ziyade, "artık malzemenin" değerlendirilmesi için ortaya çıkmıştır. İşlenemeyecek kadar küçük olan sedef parçaları, bir zemine, belirli desenler gözetilerek yerleştirilir. Aralarındaki boşluklara, ağaç tozu ve tutkal karıştırılarak yapılmış macun doldurulur. (Sedefçilikte, yalnızca klasik "Osmanlı tutkalı" kullanılır.) Macun donduktan sonra takozlu zımparayla kaba ve ince tesviyesi yapılır. Bu tesviye işi, sedefler tamamen görününceye kadar sürdürülür ve sonra cilalanarak iş bitirilir. Bu usûlle en çok serpme sehpalar yapılmıştır.

Sedef işçiliği, gerek motif özellikleri ve gerekse kullanılma sahaları ve tarzları bakımından dört ana grupta toplanmaktadır ki, bunlardan ilk ikisi tamamen Osmanlı karakteri taşırlar:

1) Eser-i İstanbul, 2) Şam işi, 3) Viyana işi, 4) Kudüs işi

1) Gömme ve kaplama tekniğiyle hazırlanan "İstanbul işi" eserde fildişi, bağa (kaplumbağa



Şam işi sedef kakma çalışma masası ve sehpa

kabuğunun inceltilmişi) ve kemik gibi yardımcı unsurlar kullanılır. Bağa'nın altına "altın varak" yapıştırılır. Sedef ve diğer malzemenin daha ziyade geometrik biçimlerde kullanıldığı bir işçilik şeklidir.



Kudüs işi sedef

2) Şam işi denen karakter de bizdendir. Nasıl ki Antep fıstığı vaktiyle Şam'da pazarlanıp satıldığı için "Şam fıstığı" adını almışsa da bir zamanlar Osmanlı Devleti'nin bir vilayeti olan Şam'da yapılan bu tarz sedef işleri de Türk'tü. Gene gömme veya kakma denilen tarzda hazırlanan Şam işi'nde "taş sedef" dediğimiz kalın ve beyaz sedefin sadece bir yüzü düzeltilir, diğer yüzü kaba bırakılarak ağaca gömülür; sedefin çevresine 1 mm. genişlik ve 2 mm. derinlikte kurşun-kalay karışımı teller çakılırdı.

3) Viyana işi ise "Boule" adı verilen metal kaplama tekniğinin yanında düzensiz olarak yerleştirilen sedef parçalarından meydana gelir. Daha ziyade "arusek" ismi verilen renkli sedef parçalarının madenî filetolar arasına gayri muntazam bir surette yerleştirilerek yapıldığı şeklin adıdır. Kullanıldığı yerler çoğunlukla masa, kanape, komod, büfe, ayna gibi eşyalardır.

4) Kudüs işi'ne gelince; bu teknik mobilyada veya diğer küçük eşyada kullanılan bir teknik değildir. Sedef kabuklar üzerine yapılan cami, Mescidü'l-Aksa vs. maketleri, bitki ve hayvan motifleri olarak kendisini gösterir.

Şimdi de sedef nedir? Nasıl elde edilir? Onu görelim. Sedefin aslı, bilindiği gibi deniz yumuşakçalarının kabuklarıdır. Çok uzun ömrün sembolü sayabileceğimiz bu kabuklar, milyonlarca yıllık fosiller hâlinde karalarda da görülür. Sıcak denizlerin yetiştirdiği çok iri yumuşakçaların kabukları, zengin sedef hammaddesi olarak rağbet görür. İngilizce ve Almancada kelime mânâsı ise içinde inci barındırdığı



Şam işi koltuk

için “inci annesi” veya “incinin annesi” diye adlandırılır. Tıpkı fildişi gibi, bugün sedefin işlenmişi de çok pahalı ve nadir bulunan bir malzeme olmuştur. Fakat daha önemlisi; şimdi sedeften çok, “sedefkâr” yokluğunun acısını duyuyor ve “sedef kadar ölümsüz” san’atlarına hayran olduğumuz ustaları rahmet ve saygıyla anıyoruz.

İlk örneklerine Sümer mezarlarında rastlanan sedef işçiliği, hammaddesinin sıcak denizlerden sağlanması dolayısiyle herhalde Doğu’da başlamıştır. Çin, Hindistan, Siam gibi Uzak Doğu’nun “san’atı ve san’atkârı bol” ülkelerinden doğan sedefkârlık, Orta Asya Türkleriyle Anadolu’ya gelmiştir.

Çabuk kırılabilen “nazlı” bir malzeme oluşu ve genellikle ahşap üzerine tatbik edilişi yüzünden, çok eski sedef işçiliği örneklerine ne yazık ki yeterince sahip değiliz. Ancak gerek Marko Polo ve gerekse Türklerle münasebeti olan bazı Bizans elçilerinin hatıralarından, “Türklerin sedef eşya ve sedefle bezenmiş çeşitli eşya yapımında usta olduklarını” öğreniyoruz.

Osmanlı devrinde ilk sedef süsleme işlerine Edirne’deki 2. Bayezid Camii kapı kanatlarında rastlamaktayız. Sonraları Osmanlı ülkesinde bu san’at öylesine revaç buldu ve gelişti ki Kur’ân mahfazalarından sultan kayıklarının köşklerine; yeniçeri yatağanının kabzasından, hattatın hokka takımına; çelebi’nin kavukluğundan, hanımefendi’nin nalınına kadar hemen her şeyde sedef kullanıldı. Hoca Saadeddin ise Fatih Sultan Mehmed’in cenaze töreninden bahsederken, “tabutun som sedeften yapılmış olduğunu” bildirmektedir (Kanaatimizce burada “sedef kaplamalı” denilmek istenmiştir). 15. yüzyılda Topkapı Sarayı dâhilinde bir sedef atölyesi kurulduğu ve burada sedefçilik öğretildiği kaydedilir. Topkapı Sarayı’nın geçirdiği “kapalı” devreler dışında bu atölyenin günümüze kadar geldiğini ve hiç değilse bazı tamir işlerinde faal olduğunu bilmekteyiz.



İstanbul işi kanun

İstanbul işi sedef kakma sehpa ▶





Tesbih

Yapımı sabır, çekimi sabır, bilin bakalım bu nedir?

Birçok dinde yalnızca bir zikr vasıtası olan tesbih, Müslüman Türklerde ayrıca bir güzel sanat dalı olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Türkler yalnız tesbihleri değil inanç dünyasının bütün yapı, araç ve gereçlerini bediî zevkleri ile bezemiş, bu sayede de sanat dünyasına fevkalâde güzel, hünerli ve zevkli eserler sunmuşlardır.

Basit olarak tesbih, nohut büyüklüğünde değişik malzemeden yapılmış, yuvarlak tanelerin ortalarından delinerek bir ip üzerine dizilmesinden, (başlangıçtan yedi tane sonra mercimek şeklinde pul) ve iki ucun birleştiği yerde de tanenin üç veya beş misli uzunluğunda imameden meydana gelen bir şekildir. Arapçası "Misbaha"dır.



Gümüş tel örgü kazas tesbih kamçısı

Tarihte ilk tesbih adına miladi 800 yıllarında rastlamaktayız ve Hind'den Batı Asya'ya geldiği ifade edilmektedir. (A. Mez. Die Renaissance des İslâms, s. 318) Bununla beraber bizzat Goldziher, Sa'd b. Ebi Vakkâs'tan naklen verdiği Hadis-i Şerifte tesbih ve sena ibadetlerini saymak için küçük taşların veya hurma çekirdeklerinin kullanıldığı yazmaktadır.

99'luk tesbihler kullanılırsa da taşıma zorluğu ve fazla yer tuttuğu düşünülerek 33'lük tesbihlere daha çok rağbet edilmiştir. Ancak eskiden tekkelerde 500 ve 1000 tanelik tesbihler de bulunur ve yine bunların bazılarının taneleri ceviz büyüklüğünde olurdu. Dilekleri olanlar bu tesbihlerle dua ederler ve içinden geçerlerdi.

Çok çeşitli malzemelerden yapılabilen tesbihler, son derece zarif ve güzel bir görünüşe sahiptir. Bu zarif nesneyi kullanmak da (çekmek) bir zarafet işidir; usûl ve âdâbı vardır. Ayakkabısının topuğuna basıp yaka bağır açık külhan edasıyla yürümek, parmakları arasında tesbihi şakırdatmak tesbih çekmek değildir elbet. Zaten onların ellerine dolayarak sağa sola salladıkları şey genel olarak cezaevlerinde ince boncuklardan işlenen, adına da "sallama" denilen bir başka şeydir.

(Ancak konumuz dışında olmalarına rağmen onların da güzellerinin olduğunu söylememiz gerekir.) Oysa tesbihin yapıldığı malzemenin güzelliğine, tanelerin zarafetine ve uyumuna, çekilirken yaydığı güzel kokuya -ki bu haşebî tesbihlerde olur- kendini kaptıran insan onunla ibadet eder, dinlenir ve zevklenirdi.

Tesbih yapımında kullanılan malzemelere gelince, onları da üç ana grupta toplayabiliriz:

a. Madenî tesbihler
b. Organik tesbihler
c. Haşebî tesbihler

Bunların anlatımına geçmeden önce bir tesbih kaç kısımdan meydana gelir onu söyleyelim: Tane, Durak (33'lüklerde pul), İmame, Kamçı

A) Madenî tesbihler: Bunlar tabiatdaki cansız malzemeden (akik, ametist, altın, gümüş gibi) yapılan tesbihlerdir. Madenî tesbihler malzemenin sert olması bakımından son derece zor yapılan ve çok zaman alan işlerdir. Bu işte malzemenin sertlik derecelerine göre çelik kalemler, elmas uçlu kalemler veya elmas tozu kullanılırdı. Matkabın ve tornanın olmadığı devirlerde tanenin deliğinin delinmesi ve taneye şekil verilmesi ve her tanenin aynı olması şartı insan aklına durgunluk verecek bir hünerdir. Şimdi kısaca madenî bir tesbih nasıl yapılır onu anlatmaya çalışalım:



Çeşitli malzemeden tesbih örnekleri

Önce tesbih hangi malzemeden yapılacak ise o malzeme aşağı yukarı denk büyüklüklere getirilir ve önce tane yapımına başlanır. Kemanenin puntuları (sivri uçları) arasında sıkıştırılan tanelere istenilen şekil verilir, bu şekiller yuvarlak, beyzi, yarı beyzi ve armudi şekillerde olabilirdi. Şekli alan tanenin yine ustanın yaptığı -ki her usta kendi malzemesini kendi yapar ve bilerdi- çelikten uçla deliği delinir -deliği ince olan tane makbuldür- ve perdahlanır (cilalanır), sonra mercimek tanesi şeklinde duraklar yapılır ve tam ortasından delinir. Zor işlerden biri de imame yapımıdır. Üç ilâ beş tane boyunda olan imamenin deliğini delmek büyük bir hünerdi. Bazan bir tesbihin yapımı üç-beş yılda ancak bitirilebilirdi. Tanelerin birbirinin aynı olmaları, duraklar ve imamenin tanelere uyumu, renk beraberliği dikkat edilmesi gereken özelliklerdi. Bu dikkat ve emek sonunda ortaya çıkan tesbih takdir edilirdi. Tarihte bir ev parasını tesbihe verenler olmuştur.

B) Organik tesbihler: Yabani ve ehlî hayvanların boynuz, kabuk, kemik ve dişlerinden yapılırdı. Madenî tesbihlere nazaran daha kolay yapılabiliyorlardı, ancak gevrek oluşları sebebiyle yine de dikkatli olunması gerekirdi. Yapımı da şöyle oluyordu: Seçilmiş malzeme, taneden biraz büyük olarak çubuk hâlinde kesilir, sonra tespit edilen büyüklükteki taneler küp veya dikdörtgen prizmaları şeklinde kesilirdi. İmamelerin ölçüleri ayrıca alınırdı. Taneleri kemanede çekmek (tesbih yapmak, çekmek tabir edilir) için yere yakın bir kürsü üzerine oturan usta, dizlerini karnına çekmiş bir durumda ve ayaklarını puntuların dışına gelecek bir şekilde kor, taneleri puntular arasına sıkıştırır. Sol el ile kemaneyi çekerken sağ el de özel olarak yapılmış çelik bıçakla taneye istenilen şekli verirdi. Deniz kaplumbağasının kabuğundan yapılmış şeffaf görünüşlü tesbihin seyrine doyum olmazdı.

C) Haşebî tesbihler: Bunlar da sert, hoş kokulu ve elyafı güzel olan ağaçlardan yapılmıştır. Bu tesbihlerin yapımı da teknik olarak organik tesbihlerin yapılışı gibiydi, ancak ağacın elyafının gözükmesine titizlik gösterildiği gibi çatlamaması için çok dikkatli olmak

gerekiyordu. Bu tesbihler genellikle sipariş üzerine yapılırdı. Güzel kokulu olanlar çekilmedikleri zamanlar kapalı madenî kaplarda korunurlardı. Haşebî tesbihlerin durak, imame ve kamçılarında çok zarif işçilikler görünürdü.

Kaliteli tesbihin özellikleri:

- Taneler birbirinin aynı olmalı
- Tane delikleri çok ince konik olmalı (Ünlü tesbihçi Halil Usta'ya gelen bir tesbih meraklısı, "Usta, delikten iki ibrişim geçerse kabul etmem ha" demiştir.)
- İmame boyu dört tane boyunda olmalı.
- Kamçı başpayesi iki tane uzunluğunda olmalı.
- Doksandokuzluk tesbihlerdeki duraklar iki tane uzunluğunda olmalı.
- Tane delikleri tam puntulandıkları yerden (merkezden) olmalı.

Tesbih meraklıları üzerlerinde herhangi bir işaret bulunmayan bu zarif işlerin hangi ustaya ait olduklarını hemen bilirlerdi. Tesbih ustaları arasında en namlıları Horoz lâkabı ile anılan Hasan Usta, sonra Halil Usta, Tophaneli İsmet Usta ve Sahaflar'daki Yamalı lâkabı ile anılan Nuri Ustadır. Uzun zamandan beri bir tarafa itilen bu sanatımız günümüzde genç kuşaktan yeni yeni ustalar da yetiştirmeye başlamıştır.

Orta kuşaktan Ahmet Düzgünman, Neyzen Niyazi Sayın, genç kuşaktan Yamalı Nurinin torunu Bülent ve Elâzığlı Yusuf ustalar gibi. Tabii bunların eski ustalar seviyesinde olabilmeleri için çok çalışmaları gerekiyor, bu da ancak yeterli talep sonucu gerçekleşebilir.

Şimdi de hangi malzemelerden tesbih yapılmış, bunların görünüşleri ve özellikleri hakkında kısaca bilgi verelim:

a) Madenî tesbihlerin türleri:

- Altın
- Gümüş
- İnci
  (üçünün tanıtımına gerek duymuyorum)
- Akik: Değişik renkleri vardır. Kırmızı renkte olanı makbuldür. Akik-i Yemeni, Akik-i Seylan gibi isimler alırlar. Türklerce mukaddes sayılan taştır.
- Kantaşı: Koyu zeytuni renktedir, içinden kiremit renginde damarlar geçer.



Elinde tesbihli bir derviş

• Kehribar: Limoni sarı renktedir, kırmızıya yakın tonları da vardır, ateşi kehribar gibi...
• Şah Maksut: Yeşil renktedir
• Yıldız taşı: Kahverengi zeminlidir.
• Yıldız taşı: Kahverengi zeminde sarı benekleri vardır.
• Yüzsürü: Katmerli siyah.
• Erzurum taşı (Oltu): Siyah kehribâr da denir.
• Necef: Tabii camdır, çokgenler şeklinde işlenir, tesbihi genellikle hanımlar için yapılmıştır,

b) Organik tesbih türleri:
• Bağa (deniz kaplumbağası kabuğu): Şeffaf kahverengi ve sarı benekli.
• Fildişi: Beyaz renktedir, sarımtırak hareleri bulunur.
• Sedef: Deniz yumuşakçalarının kabuğudur, başta beyaz olmak üzere değişik renkte olanları vardır.
• Zergerdan: Gergedan boynuzundan yapılandır, yarı saydamdır, kahverengi koyu yeşil ve siyah renklidir.
• Mercan: Deniz mikroorganizmalarının iskeletidir, çok serttir, kırmızısı makbuldür.
(Kara ve evcil hayvanlarının, ayrıca çeşitli deniz hayvanlarının kabuk, diş ve kemiklerinden tesbih yapılmıştır. Biz burada daha çok hangi cinslerden tesbih yapılmıştır, onu belirtmek istedik.)

c)Haşebî tesbih türleri:
• Amber: Güzel kokuludur, ak ve siyah renkleri vardır.
• Abanoz: Sert ve siyah renklidir.
• Demirhindi: Sert ve koyu kahverengindedir.
• Düreydârî: Hoş kokuludur.
• Gül ağacı: Kızıl renktedir.
• Kanağacı: Koyu bordo renktedir.
• Kuka ağacı: Sert ve kahverengidir.
• Sandal ağacı: Güzel kokulu sert bir ağaç cinsidir, açık kahve rengindedir.
• Pelesenk: Değişik renkleri vardır, serttir.

Kelebek ağacı, zeytin ağacı, hindistan cevizi ağacı vb. birçok sert ve hoş kokulu ağaçlardan da tesbihler yapılmıştır.



Güzel bir kazas kamcı

Sultan III. Selim Meşhur inci tesbih ile ▶





Hattat İmzaları

"Sanatta İmza, Sanatlı İmza, İmzada Tevâzû"

Bu yazıyı uzun zaman önce yazdım, ne var ki başlık altındaki tamamlayıcı kısmı çok daha sonra koyabildim. Bu tamamlayıcı bölümü yadırgayanlar olabilir, ama başlı başına imzanın kendisi bir felsefe ve estetik ürünü olunca, kısa bir başlıkla anlatılmasında güçlük çektim, ifadesi eksik kalacak bir başlığı içime sindiremedim. İşte bundan ötürüdür ki, "sanatta imza, sanatlı imza, imzada Tevâzû..." dedim.

Sizlere imzanın geçmişini uzun uzun anlatacak değilim, bu bilgiyi, isteyenler ansiklopedilerde bulabilirler. Benim sözünü edeceğim imza, Türk-İslâm bütünleşmesinin mahsûlü olan hat sanatında imza, diğer bir deyişle, hattatların imzaları olacaktır.

Çoğumuzun bildiği gibi "icazet" bir anlamda "diploma" demektir. Ancak, resmî bir kurumdan değil de mesleğinin erbabı bir kişi tarafından kendisinin yeterli gördüğü

kişiye verilen belgedir. Hat meşki (çalışması) çocukluktan başlar, uzun yıllar sürer, talebe icazet alıncaya kadar hiçbir çalışmasına imza atamazdı. Çocukluktan başlar deyince, Sami Efendi ile komşusu arasında geçen şu olayı hatırlamamız gerekir: Ünlü hattatlarımızdan Sami Efendi'ye komşusu: "Üstad" der bir gün, "bizim çocuğu mahalle mektebinin hat hocasına verdim, eli orada biraz kırılsın (alışsın), sonra lütfedip siz yetiştirirsiniz." der.



Hattat Sami Efendi de, eli yanlış kalem tutanın yeniden düzeltilmesinin hiç de kolay olmayacağını bildiği için, şaka yollu şu karşılığı verir: "Aman çocuğu bana eli kırılmadan getirin, zira kırık elle hüsn-ü hat yazılamaz" der.

Hüsn-ü hat (güzel yazı) öğrencileri icâzetlerini alıncaya kadar imza atmazlardı çünkü imza atmaları hocaya saygısızlık sayılırdı. İcâzetini alan öğrenci bu arada imza meşklerine başlardı. Bu iş yazdığı yazı kadar zordu, hattâ gelişmesi bazen uzun yıllar alırdı. Bundan ötürüdür ki, hattatın kendisi geliştikçe imzası da değişir, gelişirdi. İmzadaki zorluk yalnız yazı güzelliğinden kaynaklanmayıp, bütün bir İslâm felsefesini beraberinde düşünmeyi gerektirmiştir. Hattat nazarında imza, hünerli, olgun, ağırbaşlı ve alçak gönüllü olmalıydı.

İmza konumuza biraz sonra devam etmek kaydıyla, hüsn-ü hattın insana neler



Hattat Mustafa İzzet'in imzası





Hattat Necmeddin Okyay'ın imzası

düşündürdüğünü bir yabancı sanatçının ağzından dinleyelim. Hat sahasında değerli eserler vermiş olan rahmetli yazar ve hattat Mahmud Bedreddin Yazır "Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli" adlı (iki cildi basılmış) dört ciltlik eserinin birinci cildinde hüsn-ü hattın yüceliğini bir hâtırasında şöyle dile getirmektedir:

"Birinci Cihan Harbi'nde askerlik münasebetiyle tanıştığım Macaristanlı ressam ve subay bir arkadaşım vardı, arasıra İstanbul cami ve medreselerini birlikte gezer, her çeşit sanat eserlerini ziyaret ve tetkik ederdik. Bir gün, Sultanahmet Cami'sindeki Melek Paşazade Ali Haydar Bey merhumun ta'lik celisi "El kâsibu habibullâh" levhası önünde bulunuyorduk. Arkadaşım ona baktı, sonra bana dönerek: "Dostum...", dedi, "bu sizin yazılarda bir hâl var. Çok dikkat ediyorum, ilk bakışta sâde bir renk, geometrik bir sessizlik, baktıkça harekete geliyor, canlanıyor, cilveleniyor.

Önce bir tatlı bakış, arkasından yavaş yavaş içe süzülen canlı bir akış, sessiz bir armoni içinde ruhu oynatan metafizik bir musiki var. Ancak, ondaki âhengi kulaklar duymuyor, içler dinliyor, dinledikçe bir başka âleme yükseliyor.

Bakarken ne oluyor, anlamıyorum, içimi içine çeken büyüleyici bir çehre, bir güzellik denizi, sevimli titreşimlerle gönlümü ferahlatan bir hava, derken bir melek sesi ve nefesi kadar gizli ve ılık bir okşayış ve sarılış içinde kalıyorum: o ben, ben o oluyoruz gibi bir şeyler oluyor; sizde de böyle şeyler olur mu?"

İzin verirseniz bu mevzûda bir başka hâtırayı da ben anlatayım sizlere: Değerli ressam ve eğitimci meslekdaşım Hasan Kavruk, benim millî sanatlarımızla meşgul olduğumu görünce, "Dinle bak, sana başımdan geçen bir olayı anlatayım" diyerek şu hâtırasını dile getirdi: "Avrupa gezilerimden birinde Picasso'yu Paris'teki atölyesinde gidip gördüm ve kendisine, izin verirse atölyesinde çalışarak ondan çok şeyler öğreneceğimi söyledim. Pîcasso bunun

üzerine, “Sen Türk’sün değil mi?” diyerek şöyle devam etti: “Biz bugün sanatta sizin eski hattatların yaptıklarını yapmaya çalışıyoruz, sen hemen memleketine dön ve kendi hat sanatınızı incele...”. Şimdi, yeniden konumuza dönebiliriz.

Hattat Mustafa Rakım’a (1757-1826) kadar imzalar genellikle yazıldıkları yazı çeşidi ile satır halinde atılıyordu. Rakım’la imza, sülüs, divanî ve tevkiî hatları karışımı bir çeşitleme ile yepyeni bir kimliğe kavuşmuş, ayrı bir hüner işi olmuştur. Bu hünerli iş, olgunluğu da beraberinde getirmeliydi. İmza istiflerinde, leke düzeni, sıkışıklık ve gevşeklik, dengeli ve ağırbaşlı gözükmeli, yani yazı içinde yeri iyi tayin edilerek, aralanmış ufak bir boşluğa gül goncası gibi konmalıydı. İmzanın yeri alt sıralarda bir yerde ve göze batmayacak şekilde olmalı, esas yazıyla bütünleşmeliydi.



Hattat Nazif Efendi’nin bir imzası

Bütün bunların ötesinde imzada ve anlamında tevâzû, üzerinde durulan, severek uygulanan bir umde olmuştur. Aslında buna bir umde demek belki de doğru değildir. Zira, sanatçı bu sanatın kendisine Allah’ın bir lûtfu olduğuna inanmıştır. Onun için bir hattata:

“Üstad, elinize sağlık, iyi yapmışsınız.” denilince o hep: “Yaptırana bin şükür!” dermiş. Bundan ötürü, hattatlarımızdan birçoğu imza yerine: “Bunu Allah’dan günahlarının affını dileyen” yahut, “bunu bağışlanmasını dileyen fakir... (hattatın adı) yazdı” ifadelerini tercih ederlerdi.

Ünlü hattatlarımızdan Mehmet Şefik Bey ve Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey gibi bazı hattatlar yazılarında “Bunu falanın talebesi falan yazdı.” gibi kalıp kullanarak:

“Ketebehû Hakkı min tilâmiz-i Sami” (Sami’nin öğrencisi Hakkı yazdı) diye asıl şerefin hocalarına ait olduğunu açıklarlardı. Bir hoca için ne kadar övünülecek bir şey değil mi? Elbette hocaları da talebeleri ile övünürlerdi. Bir de başımızı kaldırır, günümüz sanatçılarına bakarsak, çoğunda küçük dünyaları ben yarattım tavrını görebiliriz. Hoca’ya saygı mı? Onlar hocasız da bugünkü durumlarına gelebilirlerdi. İmzalarına gelince, imzaları bazen işlerinin tamamını kaplamakta, her işlerine imza atmaktadırlar.

Bundan başka, hattatlar kendilerini hiçlik âleminde gördüklerinden, adlarının önüne “Sevvedehû=müsvedde yaptı, karaladı, hakîr, fakîr, müzhib (günahkâr), ez’afül küttap (yazıcıların en zayıfı)” gibi sözler koyarlardı.



Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'in
bir sülüs hat istifi



Hattat Emin Efendi'nin
sülüs besmelesi

Bu geleneğe padişahlar da uymuşlardır. Meselâ, Mehmed Esad Yesari'nin talebesi olan III. Sultan Mustafa da imza yerine "El-fakîr Mustafa Han-ı Sâlis" yazmıştır.
İslâm felsefesini özetleyen sözlerden biri de, bilindiği gibi, şöyle der: "Kendini hiç et ki hep olasın..."
İşte onlar da kendilerini hiçe saydılar, hep oldular.
Milletimiz hattatlara o kadar değer vermiştir ki, bakınız Yahya Kemal Beyatlı, Koca Mustafapaşa şiirinde büyük hattat Hafız Osman için ne diyor:

"Sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar karışık,
Hafız Osman gibi hattatla gömülmüş bir ışık
Bu mezarlıkta siyah toprağı aydınlatıyor,
Belli, kabrinde o, bir nura sarılmış yatıyor."

Hattatlarımızın eserlerini incelediğimiz zaman karşımıza tesbit edebildiğim kadarıyla şöyle bir tablo çıkmaktadır:

A- İmzasız Eserler
Burada sanatkâr yazmış olduğu eserin veya kişinin manevî değerine ve büyüklüğüne duyduğu hürmetten dolayı imza atmamıştır.

B- İsimli Eserler
Burada sanatkâr eserin bir yerine, onunla uyum sağlayacak bir şekilde isim yazmıştır: Mahmud, Sami, Kâmil, Hakkı, Ali gibi.

C- Eserlerde Tevazu İfade Eden Sıfatlar
Bazı hattatlarımız da kusursuz kul olmaz düşüncesi ile alçak gönüllülük göstererek fakir, hakir, müznib (= günahkâr), muhtaç, dâî(= duacı), ez'afü'l- küttab (= hattatların en zayıfı) gibi sıfatlar kullanmışlardır.

Ç- Af dileyen, bağlılık bildiren, atasını yâd eden, hocasının adını yazan,
saygı belirleyen imzalar.
a) Ya İlâhi eyle tevfikin refik



Abd-i mücrim âsiyim ismim Şefik

b) Hâmil-i kusuru ve'l- maasî
Osman Feyziyyü-l Amâsî

c) Sâye-i Pîr'de alsın nâmı
Eser-i kilk-i Muhammed Sâmî

ç) Rakamehu Mustafa Rakım gafera lehüm (Bunu yazan Mustafa Rakım'ın Allah günahlarını bağışlasın.)



d) Ketebe Hakkı min tilâmiz-i Sami

e) Ketebehu Rakımu'l-mâ'ruf bi-ahi el-merhûm (Bunu merhumun kardeşi olarak tanınan Rakım yazdı.)

D- Tevazu imzaları

"Yaptırana bin şükür" diyerek eserlerinin altına isimlerinin önüne
Ketebehu, Nemekahu, Sevvedehu, Harrerehu, Rakamehu vb. sıfatlar koyarlardı (Ketebehu Halim gibi).

Hattat Sami Efendi tarafından çekilmiş Sultan Reşad tuğrası

E- İstifli, sanatlı imzalar

Bazı sanatkârlar eserlerinin münasip yerlerine son derece güzel sanat değeri olan imzalar atmışlardır.

a) Mustafa Rakım tarafından düzenlendiği söylenen İkinci Sultan Mahmud'un imzası "Ketebehu Mahmud bin Abdulhamid Han" yazılı armudî istif imza.

b) Abdullah Zühdi Efendi'nin Medine-i Mükerreme'de, Mescid-i Nebi'deki imzası.
"Ketebehu el- fakir kâtibü el- harameyni el şerefeyn Abdullah Zühdi".

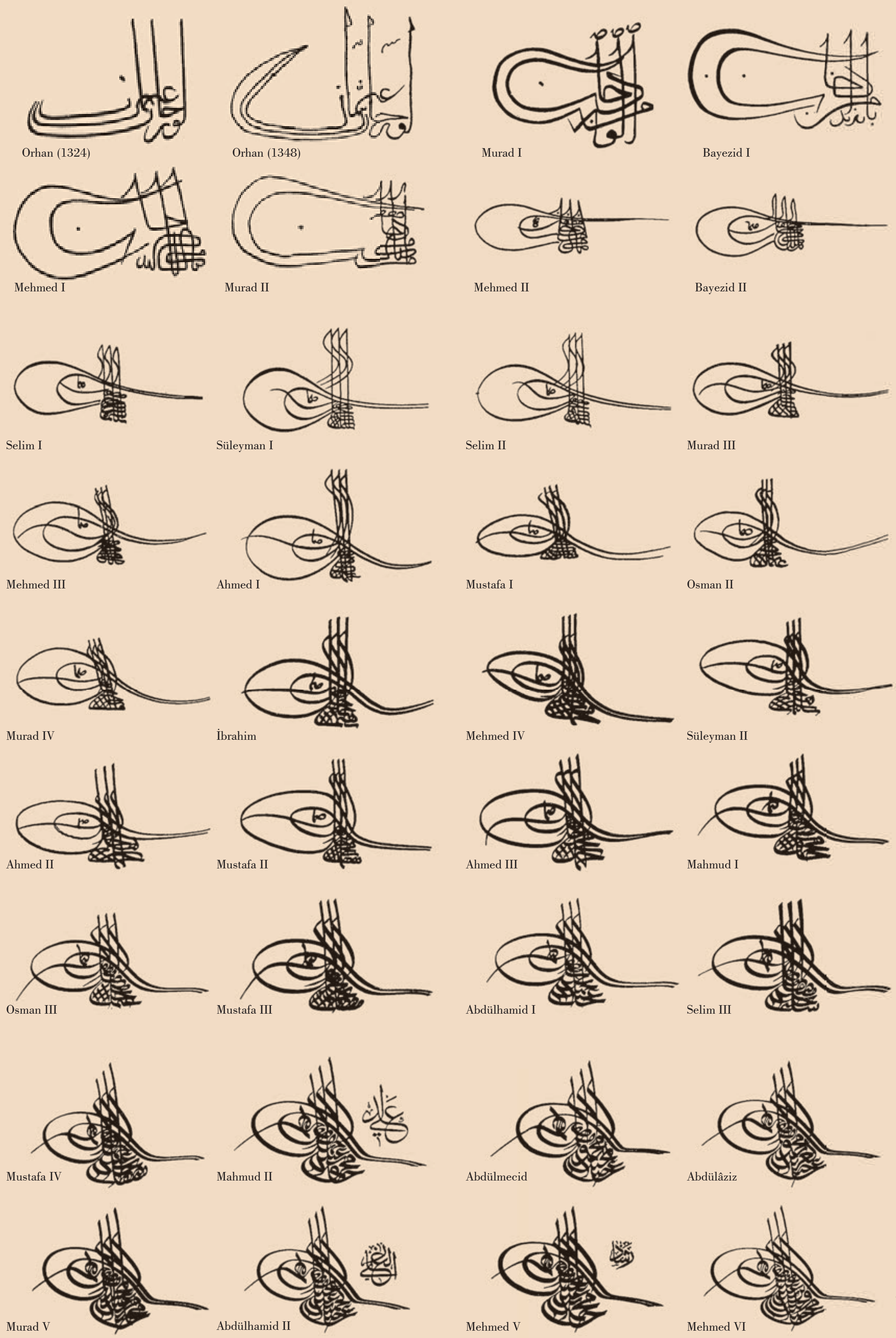


Osmanlı Padişah Tuğraları

Tuğra, Osmanlı padişahlarının, imza ve alamet yerine kullandıkları şeklin adıdır. Oğuz lehçesinde “tuğrağ” olarak söylenen ve hükümdarın basılı nişanı, damgası olarak bilinen bu şekli daha sonraları İran ve Anadolu Selçuklularında, Beyliklerde, Kölemenlerde ve nihayet Osmanlılarda görmekteyiz.

Osmanlılarda ilk tuğra Osman Bey’e aittir. Çelebi Mehmed’e kadar tuğralarda yalnız padişahların kendi ve babalarının adı bulunurdu: “Orhan bin Mehmed” gibi. Tuğraya Çelebi Mehmed zamanında “han” ve İkinci Murad’dan itibaren de “el-muzaffer dâimâ” kelimeleri ilave edildi. “Mehmed bin Bayezid Han el-muzaffer dâimâ” gibi.

Tuğralar, padişah adına “nişancı” veya “tevkiî” denilen kişi tarafından çekilirdi (yani çizilirdi). Nişancılar Onaltıncı asrın başlarına kadar ilmiye sınıfından seçilirlerdi. Bu kişilerin kanunları çok iyi bilmesi gerekiyordu ve bunlar, Dîvân-ı Hümâyûn’un nüfuzlu kişileriydi.



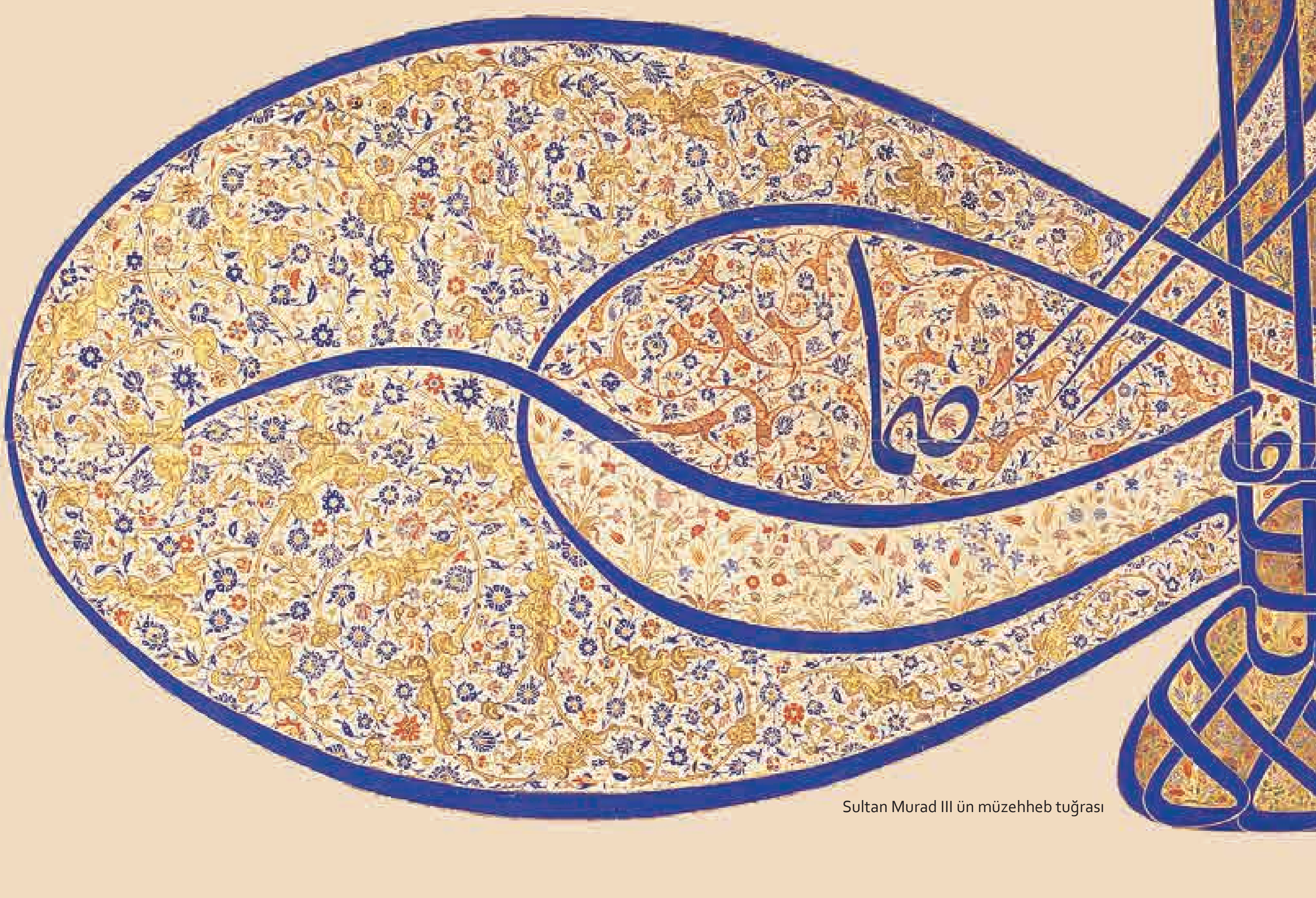
Tuğranın evrimi

Tuğra çekenlere “nişancı” denilmesinin dışında “tuğraî” veya “muvakki” de denilirdi. Nişancılar 18. yüzyılın sonlarına doğru “Tuğrakeş” denen (Tuğra çeken hattat) birini yardımcı olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu gelenek Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadar sürmüştür. Sarayın son tuğrakeşi ise ünlü hattat İsmail Hakkı Altunbezer olmuştur.

Zamanla büyük bir titizlikle üzerinde çalışılarak, başlı başına bir sanat dalı hüviyetini kazanan tuğra yalnızca, ferman, berat, menşur, buyrultu, kâime ve benzeri resmî evrak üzerinde olmayıp, devletin yaptırdığı her çeşit eserde, ahşap, taş ve madenlere tuğra yapılmış ve devletin resmî arması olarak kullanılmıştır.

Ancak bu tuğraların bazılarının birbirine çok benzer olmaları, aynısının tekrarlanmış olduğu anlamına gelmez. Hükümdar olan her padişaha ayrı tuğra çekilmiştir.

Ayrıca tuğralar, yukarıda belirtilen alanlarda kullanılmalarının dışında tartı alet ve



Sultan Murad III ün müzehheb tuğrası

dirhemlerine vurularak, devlet kontrolünü sağlamış ve sarayın münasip gördüğü kaliteli mal yapan esnaf ve sanatkârlara da eserlerine tuğra damgası vurma müsaadesi verilmiştir.

Şimdi de konumuzun ikinci ana başlığı olan, gümüş eserlerde tuğra damgasını anlatmaya çalışalım. Ancak ondan önce halk arasında yanlış bilinen bazı şeylerin düzeltilmesinde fayda vardır. O da tuğralı gümüşlerin

a) Sadece Saray'dan çıkma eserler olmadığı,

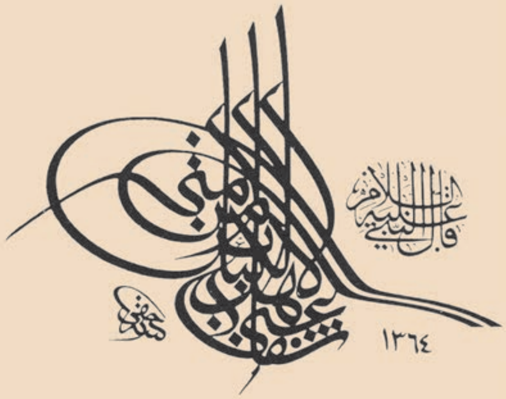
b) Yalnız Saray'da yapılmadığı,

c) Özellikle devrin padişahına hediye edilmiş olmadığı veya onun için yapılmadığıdır.

Ancak bu açıklama, saraydaki gümüşler tuğrasızdır veya saraydan hiçbir şekilde tuğralı eser dışarı çıkarılmamıştır mânâsına gelmemelidir. Kaldı ki başta padişah olmak üzere diğer saray erkânınca da saray içinde ve dışındaki sanatkârlara yaptırılan nadir eserler, darphanede ayar kontrolü yaptırılıp damgalandıktan sonra, devlete üstün hizmet vermiş kişilere armağan edilmişlerdir.

Şimdi gümüşe tuğra damgası nasıl vurulur anlatalım. Ancak, gümüşte uygulanan değişik teknikleri ayrı ayrı yazı konuları ettiğimiz için burada onlara temas etmeyeceğim. Kısacası, sanatkâr eserini hangi teknikle hazırlayacak ise o yolda çalışır ve eserini tamamlar. Tamamlanan eseri ayar tesbiti ve tasdiki için darphaneye götürür. Darphanede "sâhib-i ayar" veya "çeşnici başı" denilen, gümüşün ayarını kimyevî usulle tesbit eden kişi, önce çelik bir kalem ile eserin üzerinden çeşniyi (kırpıntı) alır ve usulünce ayar tesbiti yapar. Çeşni, eser kaç parçadan meydana geliyorsa hepsinden alınır. Bir parçası damgalı, diğer parçaları damgasız olan eserler şüpheli eserlerdir. Yani, parçalar sonradan düşük ayar gümüşle değiştirilmiş veya ayarı yüksek olsa bile, eserin yıpranmış veya kaybolmuş parçalarının yerine sonradan yapılanlar konulmuş demektir. Eğer tesbit edilen ayar 900 ayarın altında ise esere tuğra damgası vurulmadan sahibine iade edilir.

Ayar kontrolünde işin sanat eseri olup olmadığına bakılmaz, yani her damgalı işe güzel demek yanlıştır. Kısaca gümüş ayarından da söz edecek olursak, saf gümüş 1000 ayardır, buna "has" da denir. Tuğra damgalı gümüş ise 900 ayardır ve 800 ayarın altındaki gümüşe de düşük ayar denir.



Son tuğrakeşimiz İsmail Hakkı Altunbezer'in Tuğra şeklinde "Şefaatî ehlil kebairi min ümmeti" - Şefaatim ümmetimden büyük günah sahiplerinedir. - mealindeki yazısı.



Tuğra şeklinde birçok hattatımızca çok beğenildiği için, biçime sadık kalınarak başta Besmele ve Ayet-i Kerimeler olmak üzere çeşitli Hadis ve güzel sözler tuğra şeklinde istiflenmişlerdir.



Sultan Abdülhamid tuğralı ayar ve şah damgaları Tuğra - çapı 6mm. civarında olup, beyzi şekil içinde erkektir.

Düşük ayar gümüşün içinde daha fazla bakır olup, çabuk kararır ve biraz da kızıl renge kaçar.

Şimdi tekrar darphaneye dönelim:

Alınan çeşninin tahlili yapılır ve 900 ayarın üzerinde olanlara, "sahihdir, doğrudur, doğruluğu tasdik olunur mânâsına" gelen "sah" damgası ile beraber devrin padişahının tuğra damgası vurulur. Bu tuğranın sağ üst köşesinde ise 90 (900 ayar demektir) rakamı yazılıdır.

Ayrıca bu damgalar gümüşe yalnız İstanbul'da da vurulmamıştır. Mısır'da, Yugoslavya'nın Belgrad ve Bosna, Anadolu'nun ise Van, Diyarıbekir, Rize, Trabzon gibi vilayetlerinde de bulunan ayar evlerinde vurulmuşlardır. Ne yazıktır ki çeşitli zamanlarda, harplerle meydana gelen para sıkıntılarından dolayı, gümüşe duyulan ihtiyaç sebebi ile başta saray olmak üzere ve devlet ileri gelenlerinden temin edilen gümüş eserler eritilerek para basılmıştır. Bu durum geçmişte ortaya koyduğumuz binlerce sanat eserinin yok olmasına sebep olduğu gibi, gümüşe tuğra damgası ne zaman ve hangi padişah zamanında başladığını tam olarak bilmemizi engellemiştir.

Darphane ve ayar evlerinin bulunmadığı yerlerde veya eserlerini ayar kontrolüne vermeyen sanatkârlar, eserlerini damgasız olarak "söz senettir" dürüstlük anlayışı ile satmışlardır.

Günümüzde üzerinde "sah" ve "tuğra" damgası bulunan gümüşler özellikle yabancılar tarafından aranmaktadır. Bizde de beş-on yıldan beri tuğralı eserleri toplayan koleksiyoncular vardır. Ayrıca tuğralı gümüş tuğrasızına nisbetle aynı güzellikte olmasa bile daha fazla fiyata alınıp satılmaktadır.

Gümüşe resmî devlet ayar damgasının vurulması geleneği Cumhuriyetin ilk yıllarında tuğra yerine, hilâl içinde eski Türkçe 80 veya 90 rakamları yazılarak değiştirilmiş ancak "sah" muhafaza edilmiştir. Bu damgalama şekli sonraları bayrağımızdaki gibi hilâl içine H.1328 gibi yıl yazılmıştır. Bu uygulama da 3 Kasım 1928'de yapılan harf devrimine kadar devam etmiştir.

Günümüzde de gümüş eserler istenildiğinde eskiden olduğu gibi darphaneye gönderilmekte ve T.C. damgası vurdurulmaktadır. Ancak şimdilerde bazı firmalar gümüş üzerine kendi firma damgaları ve ayar damgalarını beraber vurmaktadır. Burada mesuliyet devlete değil firmaya ait olmaktadır.


سند خاقانی



Mühr-i Süleyman

İslâm, kendisinden önceki semavî dinleri Hak dini olarak kabul ettiği gibi peygamberlerini de Hak peygamberi olarak kabul etmiştir.

Peygamberlere, yaptıkları şeyler vahiy yoluyla emredildiği için Müslüman Türkler de peygamberlerin hayat hikâyelerini araştırıp öğrenmeye çalışmış, onların hareketlerini kendilerine rehber edinmiş, çocuklarına peygamber isimlerini vermiş, kurdukları cihanşümul devletlerle de o sanat ve kültürleri Türk-İslâm görüşü içerisinde günümüze kadar getirmişlerdir.

İşte Türkler'de sıkça Süleyman ismine rastlanması bundandır. Öyle ki halk arasında Peygamber Süleyman ile Kanunî Sultan Süleyman, tarihleri ve efsaneleri

ile birbirlerine karışmış, Peygamber Süleyman, Muhteşem Süleyman'la bütünleşmiştir. Bu bütünleşmenin en güzel misali de aşağıdaki dörtlükte açıkça görülmektedir.

"Bir zamanlar ben de Süleyman idim
Ateşe ve suya hükmeder idim
Sanmayın Sultan Süleyman idim
Tersanede körükçü Süleyman idim."

Kişi, "Ateşe ve suya hükmeder idim" derken, Peygamber Süleyman'ı, "Sanmayın Sultan Süleyman idim" derken de Kanunî Sultan Süleyman'ı kastettiğinin farkında olmayıp, kafasında birleşmiş olan Süleyman'dan yola çıktığı düşünülebilir.

Bu, ateşe, suya ve hayvanlara hükmetme gücü, Tanrı'nın Süleyman Peygamber'e bahşettiği manevî kuvvetin timsali sayılan Mühr-i Süleyman denilen altı köşeli yıldızdan geliyordu. Hatta efsaneye göre Süleyman Peygamber bir gün yıkanırken yüzüğünü çaldırır, bu yüzüğü çalan Süleyman'ın yerine 40 yıl saltanat sürer. Ancak o da mührü denize düşürünce saltanatı sona erer. Süleyman Peygamber yüzüğü yutan balığın karnını yararak yüzüğü bulup parmağına takar ve saltanatına yeniden kavuşur. Bu efsaneden anlaşıldığı gibi Mühr-i Süleyman aynı zamanda güç, iktidar ve saltanatın da sembolü oluyordu. Zira Süleyman Peygamber aynı zamanda hükümdardı.

Halk arasında Süleyman Peygamber ile ilgili pek çok darb-ı mesel söylenmiş olup, en meşhuru mührün gücü ile ilgili olanıdır. "Mühür kimde ise Süleyman odur".

İşte Türkler buraya kadar izahına çalıştığım sebeplerledir ki "Mühr-i Süleyman"ı benimsemişlerdir.

Mühr-i Süleyman'a Süleyman Peygamber'in babası olan Hz. Davut'tan dolayı "Davut yıldızı" da denilmektedir.

Türkler, bu altı köşeli yıldızı kullanırken, onunla Süleyman Peygamber'in hatırasını yaşatmaktan başka, yapıldığı ve



Mühr-i Süleyman'lı Kur'an Mahfazası



Mühr-i Süleyman'lı On liralık
Osmanlı Kaimesi (kağıt parası)



Anadolu Selçuklu'nun muhteşem eseri
Divriği Ulu Camiindeki Mühr-i Süleymanlar

kullanıldığı yere göre de değişik özelliklerinden faydalanmışlardır. O sebepledir ki Mühr-i Süleyman kimi yerde “manevi güç”, kimi yerde “devamlılık”, kimi yerde “maddi iktidar” ve bazen de “gizli güçler” düşünülerek yapılmıştır.

Bu kudsî şekil iki eşkenar üçgenin taban ve tavan münasebeti ile meydana gelmiştir. Adına “muska” dediğimiz, tılsım ve takı olarak Anadolu’da yıllarca kullanılmış olan ve kökü çok eskilere dayanan üçgen şekil de belki Mühr-i Süleyman üçgenlerinden birinin kullanılmasından ortaya çıkmıştır.

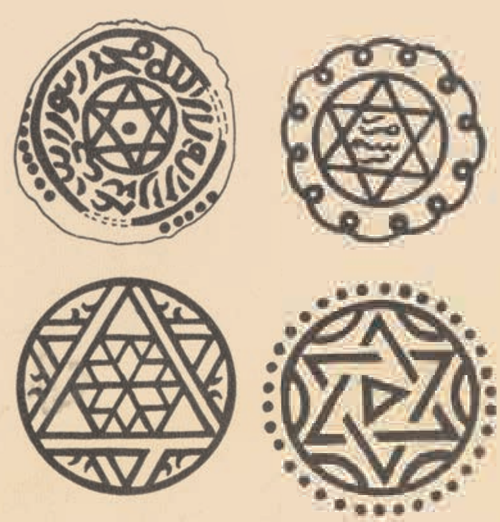
Mühr-i Süleyman motif olarak kendi başına kullanıldığı gibi birçok yazı çeşidi ve muhtelif şekillerle de beraber kullanılmıştır. Belli başlı kullanıldığı yerler ise mimarî ve iç mimarînin yanı sıra tepelik, pazvant, mushaf kapları, Osmanlı paraları, Kur’an durakları ve bazı yazma kitaplardır. Hatta bazı Osmanlı sancaklarında ve Barbaros Hayreddin Paşa’nın bayrağında da Mühr-i Süleyman’ın olması, Türklerin bu motifi ne kadar çok kullandığının delilidir.



Kemer tokasında Mühr-i Süleyman



Bazûbendte Mühr-i Süleyman



Osmanlı mangırlarında (Bakır para)
Çeşitli Mühr-i Süleymanlar



Pertevniyal Valide Sultan’ın Mühründe
Eshab-ı Keyf adları ve Mühr-i Süleyman



H. 1330 tarihli bir Kars kiliminde Mühr-i Süleyman

Hücum Ordusu
Kahraman
Kumandanları



Kitabı yazarken tuttuğum yol:
Bu kitaptaki konuların araştırma ve incelemelerinde tuttuğum iki yoldan birincisi eserin kendisi yani obje, ikinci ise kaynak kişilerin bilgi ve tecrübeleri olmuştur.
Kırk yıla yakın zaman içerisinde öncelikle her yazdığım makalemin malzemesinin büyük kısmını satın alıp titizlikle inceledim ve çoğunu da bizzat yaptıktan sonra yazdım.
İkinci kaynak ise ekserisi Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini beraber yaşamış, geleneksel sanatlarımızı ustalarından görmüş, uygulamış veya incelemiş kişilerdir. Çoğu Hak'kın rahmetine kavuşmuş olan dost ve hocalarımı bu vesile ile bir kere daha hürmet ve rahmetle anarken bazılarının isimlerini alfabetik olarak sıralıyorum:

Uğur Derman (hat tarihçisi)
İbrahim Asil (telkârî ustası, kuyumcu),
Sait Asil (gümüş antikacısı),
Hilmi Aşar (kuyumcu sanatkâr),
Prof. Emin Barın (hattat, mücellit),
Mustafa Bozdoğan (kalemkâr, bakırcı esnafı),
Ziyad Ebuzziya (gazeteci, yazar),
Rikkat Kunt (öğretim üyesi, çinici, müzehhibe),
Kirkor İnceyan (gümüş kakmacı),
Mehmet Ali Özdeli (kilimci ustası, gözlemci, halkın kulağı),
Muharrem Özsulu (kuyumcu sanatkârı),
Burhan Öztop (gümüşçü, sanatkâr),
Nebih Okyay (albay, testere ustası),
Salman Poyraz (bakırcı, dövücü, Türkiye'yi adım adım yüzlerce defa dolaşmış, oralardan satın aldıklarını önce Gaziantep'te, sonra İstanbul'da pazarlamış, bakırı en iyi bilen adam),
Şevket Rado (tarihçi, yazar, araştırmacı),
Nerses Semercioğlu (sedefkâr),
Midhat Sertoğlu (tarihçi, araştırmacı, yazar),
Ragıp Tuğtekin (ressam, hânende, hattat, karagöz yapımcısı ve oynatıcısı),
Süheyl Ünver (tabip, ressam, müzehhip, araştırmacı),
Mustafa Düzgünman (ebru sanatkârı)